

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

شماره ثبت: ۶۹۹۲۹
مركز تحقيق كتاب و مركز علوم و ادب
تاریخ: ۸۹/۲/۲۷

تراشنا النقدی

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد السادس • العدد الأول • أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ۱۹۸۵

۱

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

٢٠٠٩

السكرتارية الفنية

عبد القادر زيدان

عصام بهت

محمد بدوي

محمد غيث

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سوفي

نجيب محفوظ

يحيى حقن

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً

للهيئات - مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

- ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين

دينار ونصف - العراق : دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان

١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -

السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤

ديناراً - المغرب ٥٠ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار

وربع -

• الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١٢	أحمد طاهر حسين	حول روافد النقد الأدبي عند العرب
٢١	محمد عابد الجابري	اللفظ والمعنى في البيان العربي
٥٦	يوسف بكار	الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم
٦٥	محمد عبد المطلب	مفهوم العلامة في التراث
٧٦	حمادي صمود	الشعر وصفة الشعر في التراث
٨٣	نوال الإبراهيم	طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني
	أغناطيوس كراتشكوفسكي	البدیع العربی فی القرن التاسع
٩٣	مكارم الفمري	ترجمة وتقديم
١٠٠	جابر عصفور	قراءة محدثة في ناقد قديم « ابن المعتز »
		الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها
١٢٤	محمد مصطفى هدارة	في النقد العربي القديم
١٣٧	المهادي الجطلالوي	خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام
		البلاغة والنقد في مصر في عهد المماليك وكتاب
١٥٤	محمد زغلول سلام	جوهر الكنز لنجم الدين بن الأثير
١٦٥		● الواقع الأدبي
		— تجربة نقدية
١٦٧	عباس أحمد لبيب	حنانيه وتناقض وعي الكاتب
		— متابعات
١٩٨	مصطفى عبد الغني	بنية الشعر عند فاروق شوشة
		قراءة في رواية « السيد من حقل السبانخ »
٢٢٣	حسين عيد	أبو توبيا عصر العلم

تراثنا النقدي

الجزء الأول

This Issue ترجمة : فخرى قسطندي

أما قبل

فلم يعد هناك مجال في وقتنا الراهن لانطلاق بعض الأصوات منادية بنوع من القطيعة الإستراتيجية مع التراث ، بعد ما أصبح من الواضح أن علاقتنا بهذا التراث قد أخذت تتشكل في ضوء مفهوم فيه من موضوعية العلم بقدر ما فيه من رحابة النظرة الإنسانية وشموليتها . فاهتمامنا بالتراث اليوم لا ينطلق من عاطفة أولية ساذجة ، تتمثل في الحنين إلى الماضي ، وتمعكس في جوهرها نوعاً من عبادة الأسلاف . وهو كذلك لا ينطلق من أي شعور بالقداسة لهذا التراث ، يجعل الاقتراب النقدي منه بمثابة خطيئة لا تغتفر . وكذلك فإننا لم نعد ننظر إلى التراث على أنه كيان موحد ومغلق على ذاته ، يُقبل كله أو يرفض كله . أجل ، فلم يعد شيء من هذه التصورات يخامر عقولنا أو يكيف موقفنا من التراث ؛ وإنما استقر في أفهامنا - أو في أفهام الأغلبية الوعية على أقل تقدير - أن تراثنا هو حصيلة ما حققه الإنسان العربي على مدى التاريخ من نجاح وإخفاق ، ومن انتصار وانكسار ، فاجتمع فيه الإشراق والإعتام ، والحيوية والجمود ، وكل فضائل العقل البشري ورذائله على السواء .

موقفنا من التراث إذن لم يعد موقفاً عاطفياً . وإذا كانت هذه العاطفية قد شكلت في وقت من الأوقات موقفنا من التراث فقد كان لذلك مبرراته . وقد تغير الزمن ففقد هذا الموقف مبرراته . إننا نعرف اليوم جيداً أن وراءنا تراثاً ضخماً ، وأن جذورنا تمتد في التاريخ قروناً وقروناً ، ولكننا في الوقت نفسه نتطلع إلى المستقبل ، ونشعر بالعيب الملقى على كواهلنا ، وبالتحديات التي تواجهنا ؛ ولن يجدينا أن نخدع أنفسنا ، أو أن نخدع القادمين من بعدنا . ولكي نكون أبناء زمننا ، وصادقين مع أنفسنا ، فلا بد أن نحكم عقولنا فيما انتهى إلينا من تراث ، وأن نعرف الحدود التي يمكن أن ينتهي بنا إليها ، والحدود التي نطمح إلى الوصول إليها .

لم يعد هناك معنى إذن للقطيعة مع التراث ، كما لم يعد هناك معنى أيضاً للانعطاف المطلق نحو التراث . ولم يبق إلا أن يصبح التراث موضوعاً للنظر والتأمل . وعلى هذا الأساس كان التفاتنا إليه بين الحين والحين ؛ فنحن نبتعد عنه لكي نقرب منه ؛ لكي نراه في حجمه الطبيعي وأبعاده الحقيقية .

وهنا يطرح السؤال نفسه : ما الذي يحملنا على معاودة النظر في هذا التراث المرة بعد المرة ؟ والإجابة عن هذا السؤال لا تتفصل عن رؤيتنا للتراث وموقفنا منه ؛ فنحن كلما ابتعدنا عنه تمهيات لنا منظورات للرؤية لم تكن متاحة من قبل ؛ وهذا من شأنه أن يعيننا على رؤية أوثق له ، وعلى إدراك أعمق لمضامينه ، ما كان منها إيجابياً وما كان سلبياً . ونحن بذلك إنما نخصب عقولنا بقدر ما نخصبه ، أو قل إننا نخصبه بقدر ما نخصب عقولنا .

إن معاودتنا النظر في تراثنا تنطلق من إيماننا بكرامة العقل البشري حين ينشط إلى العمل ، وحين يبذل نفسه سعياً وراء الحق والحقيقة ، سواء في زمننا أو في أي زمن مضى ؛ فنحن جزء من هذا العقل ، أو جزء من ديمومته وصيرورته . ومن ثم يكتسب كل عطاء إنساني أهميته وقيّمته ، لا لأنه حقق الغاية الأخيرة ، وأن له أن يحققها ، بل لأنه مجرد خطوة على الطريق اللانهائي إليها . وفي هذا الإطار من الفهم والتقدير لكل عطاء إنساني تكون نظرتنا إلى الجهود التي بذلها أسلافنا على طريق التحقق الإنساني ، وتكون محاولتنا استخراج أقصى ما استمكن وراء هذه الجهود من طاقات فاعلة .

على أننا لا نجشم أنفسنا هذا العيب لمجرد أننا نشعر نحوهم بولاء خاص ، أو لنقرر أنهم قالوا كل شيء ، أو قالوا الكلمة الأخيرة في كل شيء ، أو حتى لمجرد المتعة في الوقوف على أرضهم واستكشاف أبعادها ، كما أننا لا نستهدف توجيه اللوم إليهم أو كشف جوانب قصورهم أو تقصيرهم ، كما يحدث من بعضنا أحياناً . كلا ، فليس شيء من هذا يشكل هدفنا ، أو ينبغي له أن يشكل هدفنا ؛ وإنما نتحدد غايتنا من هذه المعاودة بمعرفة ما ينبغي لنا عمله اليوم وفي المستقبل ، وما يضمن السداد لخطوات هذا العمل .

إننا لا نجتث الشجرة من جذورها عندما تنفض عنها أوراقها التي فقدت ماءها فذبلت وجفت ، بل نتمهدها بالرعاية حتى تورق مرة أخرى ، وحتى تعطى ثمراً جديداً وطازجاً . وكذلك الأمر في موقفنا من التراث ؛ فنحن نصرف إليه اهتمامنا بين الحين والحين لكي نتيح له فرصة الإبراق والإثمار المرة بعد المرة . وفي الوقت نفسه يصبح تجديد التراث عامل إنعاش وحفز لطاقات جديدة وإمكانات خبيثة لهذا الجيل ولكل الأجيال القادمة . وبقدر ما نبذل من جهد في هذا الاتجاه تكون الثمار ؛ وبقدر ما نجني من ثمار تتجدد الحوافز وتنشط .

إن علاقتنا بالتراث ليست - آخر الأمر - اختياراً حراً أو خضوعاً مطلقاً ؛ بل هي علاقة تفاعل وجدل بين طرفين يمنح كلاهما الآخر بقدر ما يأخذ منه . ومن ثم تكتسب هذه العلاقة حيويتها وديموميتها ، وتؤكد جدواها .

رئيس التحرير

هذا العدد

● تعاود فصول استجلاء معالم تراثنا النقدي ، بعد أن أوغلت في تعقب مظاهر الحداثة الأيديولوجية في عديدها السابقين . وهي بذلك لا تقيم توازنها الدقيق بين مختلف أبعاد المساحات النقدية فحسب ، بل تمضى في نهجها الأثير في تأصيل معطيات الفكر النقدي العربي ، والقرب من منابعه الأولى ، في حركة جدلية ، لا تقف عند حدود الاستقراء ، ولا تقنع بتاريخ الظواهر ، بل تنحدر دائما إلى اكتشاف العوامل الفعالة في صياغة الفكر ، وتحديد مكوناته ، وتشكيل أنساقه ومنظوماته . إيمانا بأن كل إضافة منهجية لنظرية النقد ، تضع في يد الباحث أداة جديدة لمراجعة موروثاته ، واستثمار ذخائرها ، وتوليد طاقاتها .

● ويأتى بحث «أحمد طاهر حسنين» حول روافد النقد الأدبي عند العرب ؛ نظرة تحليل وتأصيل ، ليستهل هذه الرحلة ، فيلفت أنظارنا إلى ما في تراثنا النقدي من طابع تركيبي ، يتمثل في مجموعة من النظرات التي تتوالى وتتداخل في المؤلفات النقدية ، حتى ليصعب على الباحث أن يحدد فواصل منهجية بين كل ناقد وغيره . ولقد ترتب على هذه الرؤية أن وجدنا الباحث يرفض مصطلح (مدخل) ؛ لأن المدخل - كما يقول - أكثر تفردا وتميزا وخصوصية ، في الوقت الذي يفضل فيه استعمال مصطلح (نظرات) ؛ لأن الباحث في ضوء هذه النظرات يستطيع أن يميز عددا من المستويات التي كان يتم تقييم الشعر العربي على أساسها ؛ فهناك مستوى المعجم اللغوي ، وما يمكن أن يمثله من نظرية يطلق عليها نظرية الكمال اللغوي ، وهناك المستوى البلاغي ، وما يقتضيه من نظرية الجمال البلاغي ، فضلا عن النظرات المنطقية والدينية والخلقية ، التي يكتمل بها الصرح النقدي في تصوره .

ويشرع الباحث بعد ذلك في محاولة الكشف عن الروافد التي غذت هذه النظرات ، بغية الوقوف على نوعية العلاقة بين النقد الأدبي عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وعلى الرغم من صعوبة تحديد البدايات الأولى لهذا النقد ، فإن الباحث يبرز بعض الإشارات التي تدل على قيام نقد أدبي - قبل ظهور الإسلام - مواكب للإنتاج الشعري ، وتتمثل روافد هذا النقد الجاهلي فيما كانت تفرزه البيئة الاجتماعية من قيم وما كانت تعتمد عليه من أساس لغوي وذوق جمالي عام . وكان للعقيدة الإسلامية إسهامها في وجود روافد نقدية توافرت لها صفة التوثيق ؛ حيث تحدثت في عدد من الأحداث التاريخية ، أو كانت نتيجة مباشرة لتطورات أدبية وفكرية خاصة . ويرى الباحث أن النقد الأدبي في العصر الأموي لم يكن بعيدا عن التأثير بالتيار الديني ، وإن كان ذلك لم يحل دون ظهور اتجاه يقيم الشعر على أساس فني خالص ، بعيدا عن الأخلاق والقيم المتجذرة في التيار الديني ، ويرجع الباحث ظهور ذلك الاتجاه في النقد إلى حصيلة المثقف العربي التراثية ، وثقافته الموسوعية . كما يشير الباحث إلى الأنشطة النقدية التي دارت حول شعر عمر بن أبي ربيعة ، وروافدها التي تمثلت في الذوق الجمالي العام للعصر ، والنماذج الشعرية الموروثة ، فضلا عن تناول الشعر من منظور جديد يعطى اهتماما للنص ويركز عليه . وكذلك ظهرت الموازنات الأدبية ، وبرز دورها في توجيه النقد ، وجنوحه إلى لون من الدقة ومزيد من الموضوعية . وكانت هناك أيضا قضية القديم والجديد ، وما دار حولها من مناقشات موسعة ، تناولت مشكلات البديع والسرقات الأدبية . ويتنهي الباحث من هذا العرض لرحلة النقد حتى عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم إلى سؤال مؤداه : إلى أي مدى نستطيع أن نتيقن أصالة هذا النقد واستقلاله ؟ ومع أنه قد وضع يده على بعض الحلقات المتصلة ذات الأهمية الكبرى في تكوين النقد العربي ، فإنه يرى أن الحلقات المفقودة يتوقف عليها حل كثير من الألغاز في نقدنا العربي ومعانيه ، ولذا نراه ينتهي إلى القول بأن النقاد القدماء كانوا يمتحون من معين واحد ، وربما استقوا كثيرا من آرائهم من مصدر واحد ، ما زال مجهولا حتى الآن .

ويتقدم المفكر العربي المغربي محمد عابد الجابري باستطلاعه الشيق لاكتشاف الروابط المفقودة في دراسته عن اللفظ والمعنى في البيان العربي من خلال مبحثين أساسيين هما : أولا منطق اللغة ومشكل الدلالة ، وثانيا : نظام الخطاب ونظام العقل . وتتمثل المشكلة المعرفية الرئيسية في النظام البيان العربي عنده في طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا ما تساءلنا عن تجليات هذه الإشكالية في مختلف العلوم وجدناها تظهر في مشكلة الإعراب ؛ أي وضع العلامات المحددة للمعنى في علم النحو ، ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقي في علم الصرف ، ومشكلة الدلالة في ارتباطها بظاهرة الاتساع في كلام العرب في علم الفقه ، ثم مشكلة المحكم والمتشابه وحدود التأويل ومسألة الإعجاز القرآني وما يتعلق بهذه القضايا من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات في علم الكلام . ومشكلة سر البلاغة ؛ هل في اللفظ أو في النظم ؟ وأخيرا علاقة الخطاب بنظام العقل في علم البلاغة .

ويناقش المؤلف هذه القضايا عند أعلامها من العلماء العرب ، من أمثال سيبويه وأبي سعيد السيرافي وأبي شمس الجبائي ، وأبي حيان التوحيدي والقاضي عبد الجبار وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي وغيرهم ، مناقشة مستفيضة ، مركزا في دراسته على المحاور الأساسية الذي ينشغل به ، كما يتمثل في آلية العقل البيان وطريقة نشاطه . ولقد ترتب على النظرة التي تتعامل مع اللفظ والمعنى وكأن لكل منهما كيانا منفصلا نتيجة كان لابد أن

يكرسها هذا النوع من التعامل ، هي الفصل بين اللغة والفكر ، وإغفال العلاقة بينهما ، وغياب دور اللغة في عملية التفكير ذاتها ، مما أدى إلى ضعف الاهتمام بعملية التفكير مستقلة عن الألفاظ واللغة . وعلى الرغم من تفاوت موقف علماء البيان من هذه الإشكالية ، فإنهم درسوا النص من منظور يعتمد اللفظ أولا ، والمعنى ثانيا ، أما البحث النحوي فقد استحال إلى بحث منطقي في الدرجة الأولى ؛ مما أدى إلى ملاحظة النحاة لمشكلة العلاقة بين اللفظ والمعنى على مستوياتها الرأسية والأفقية ، الأمر الذي خرج بهم عن حدود النحو ، وأدى إلى طرح مسائل أقرب إلى ميدان المنطق منها إلى مجال اللغة ، وأصبحت القواعد النحوية قواعد للفكر في الوقت نفسه ، وصارت اللغة - عند النحاة - لا مجرد وسيلة للفكر أو مرآة له ، بل وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية .

أما في مجال الفقه ، فقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشترعون ، للفرد والمجتمع ، انطلاقا من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعاني ، أي انطلاقا من «المواضعة» اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معاً ؛ فأهملوا ، أو كادوا ، مقاصد الشريعة ، على حين عملوا على ترجيح كفة اللغة . وهكذا فبدلاً من بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية ، وتعتمد نهجاً عقلياً يتوخى المصلحة العامة التي تتطور بتطور العصور ، رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وهي علاقة محدودة ، مهما يكن من اتساع لسان العرب . ولقد ترتب على هذا الموقف أن أصبح التشريع في مجلته محصوراً ضمن حدود معينة لا يتعداها ، مما جعل إغلاق باب الاجتهاد نتيجة حتمية .

وفي مجال علم الكلام أدى الانسياق في متاهات إشكالية اللفظ والمعنى إلى خنق العقل وتجميد دوره ، على الرغم من أن علم الكلام يعتمد العقل بوصفه أصلاً من أصوله كما يذهب المعتزلة ؛ إذ إن القول بقدم معاني القرآن ، فضلاً عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ، وبين اللغة والفكر ، فإنه يجر حتماً إلى نوع من المواضعة اللغوية التي كانت سائدة حين نزوله . وهذا يعني أن التأويل الذي يشكل المظهر العقلي في الحقل المعرفي البيان سيصبح مقيداً بالمواضعة اللغوية كما كانت في زمن معين . و يترتب على هذا النظر اعتماد اللغة سلطة مرجعية محددة للفكر ؛ وبما أن مشاكل علم الكلام ذات طبيعة ميتافيزيقية ، فإن اللغة التي تملك فصل الخطاب في هذه المشاكل ستبدو ذات قيمة مماثلة ، بما يقود لسيادة اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، وهي النتيجة نفسها التي انتهى إليها الفقهاء .

ولقد تكرست هذه النتيجة - مضاعفة - في مجال البلاغة ؛ إذ اهتمت الدراسات البلاغية بمشاكل المتكلمين من جهة ، ومشاكل الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيداً بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه في آن واحد ، وخاضعاً لمقتضيات هذين العلمين بصفة مباشرة ، مما أدى إلى تقييد البلاغيين بالمواضعة اللغوية القديمة وعدها سلطة مرجعية نهائية . فصار المعيار البلاغي ثابتاً ومتمثلاً في التزام طريقة السلف في الشكل والمضمون . وعندما استفاد المضمون إمكانات الإعادة والاجترار أصبحت السلطة كلها للشكل ؛ أي للفظ والمحسنات اللفظية .

ويتهى المفكر العربي المغربي في دراسته إلى نتيجة مهمة مفادها أن العقل البيان المتكون داخل معطيات إشكالية اللفظ والمعنى لا بد أن يصبح المنطلق في تكوينه هو اللفظ ، وفقاً للحركة العامة في هذه الإشكالية ؛ وبناء على ذلك فإن اهتمام هذا العقل ستركز أساساً على نظام الخطاب ، وهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الكلام ، وليس على نظام العقل أو نظام السببية الذي يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد أشياء العالم الفكرية والحسية . ولقد ترتب على هذا التوجه مراعاة تجنب التناثر بين الكلمات دون مراعاة تجنب التناقض بين الأفكار ، كما أدى الاهتمام بنظام الخطاب - بالإضافة إلى ما تقدم - إلى تعطيل الرقابة العقلية ، مما يسمح للمعنى بالانسياب إلى وعى المتكلم والسامع ، فيقبله كل منهما دون نقاش على حد سواء .

● ويرسم يوسف بكار صورة للإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم ، ترتبط بوشائج قوية بالمعطيات التي حللها الجابري في بحثه السالف ، كما ترتبط براؤفد النقد القديم أيضاً ؛ إذ يتناول الكاتب إشكالية لا يبنى تجاهلها في تقديره ، وتمثل في بعد كثير من شعراء اليوم ونقاده عن المستلزمات الحقيقية للخلق الفني الشعري ؛ داخلية كانت أم خارجية ، وخلق قدر كبير من شعرنا الحديث ، والنقد الذي يدور حوله ، من أهم هذه المستلزمات . ويبادر الباحث فيؤكد أن هذه الظاهرة لا تنسحب لحسن الحظ على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا ونقادنا كافة ، لارتباطها بطبيعة الإبداع ، ودخولها فيها يسمى اليوم «الإطار الشعري» أو المجال الثقافي للشاعر ، وهو ينطوي على جانبين : ثقافة الشاعر ، وتجاربه ومعاناته النفسية . وعلى حين ينبغي أن يلتحم الجانبان ، ويندجا ليولداً معاً العمل الإبداعي الخلاق ، يفصل بعض النقاد بينهما ، فيظل موقفهم أسيراً للتصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام فحسب ، وأن ليس ثمة حاجة إلى قراءات متعددة ، وتمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل .

وهذا الاتجاه قديم ، ركبته نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ممن تبعهم في الاعتداد بالموهبة وحدها ، وإهمال الأساس النفسي في الإبداع الفني ، الذي اصطلاح على تسميته بالعوامل المكتسبة . ويرى الكاتب أن المعادلة الصحيحة تتمثل في أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتل الموهبة أو يخنقها . ويذكرنا بأن طه حسين كان ينعى على الشعراء جهودهم في شعرهم ، ومرضهم بشيء من الكسل العقلي ؛ لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم «أصحاب خيال» وحسب ، في حين أن «ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف» .

إن أوجز تعريف للإطار الشعري عند الباحث هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الإطلاع ، ولقد أدرك نقادنا القدماء ، منذ النقد المنظم الذي يمثل بشر بن المعتمر والأصمعي بداياته ، طرفي العملية الإبداعية وتمثلوها تمثلًا

صحيحاً ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر الطبع والموهبة ، وأكدوا ضرورة توافر الآلات أو الأدوات والعوامل المكتسبة أو الإطار ، وقد صنف الكاتب أدوات الإطار الشعري عندهم في ثلاث مجموعات ، أحدها معرفية ، والثانية فنية ، والثالثة احترازية . فالإطار المعرفي يستوعب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفني حفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة والتوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازي فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق بجانب «الصحة» في اللغة ، وهو جانبها المعيارى بصفة عامة .

● ويتجاوز محمد عبد المطلب هذا الإطار الثقافي العام ، لبحث عن مفهوم العلامة في التراث ، فيطرق في البداية أبواب المعاجم بغية الإحاطة بالمنطلقات الأساسية التي تمكنه من تحليل علاقات مصطلح العلامة بالاستعمالات اللغوية والفنية ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تتبعه عند النقاد والمنظرين واللغويين .

ومصطلح العلامة يجد تحديده - كما يشير الباحث - عند أبي هلال العسكري اعتماداً على قيم الموافقة والمخالفة بينه وبين الدلالة ، والآية ، والأثر ، والسمة ، والأمانة ، والرسم ؛ على حين يجد تحديده عند مفكر حديث هو زكي نجيب محمود على أساس المقابلة بينه وبين الرمز ، على اعتبار أن الرمز لا يكتفى بمجرد الدلالة بحيث يكون هناك طرفان فحسب ؛ طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى ذلك دلالة أخرى تعمل على إثارة شحنة عاطفية من نوع مقصود ، فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة في طبيعته إلى ما هو مادي ؛ إذ تتحول المشاعر - وهي حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة ارتباط مفهوم العلامة بعملية الكشف والبيان عند الجاحظ الذي استخدم كلمة البيان مدخلاً للحديث عن وسائل التعرف التي يستعين بها الإنسان للوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى . فالبيان عنده اسم جامع لكل ما يكشف قناع المعنى ، ويهتك الحجاب دون الضمير ؛ «فبأي شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان» . وقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ، كالإشارة والخط ، والنصبة ؛ والتي هي الحال الناطقة بغير لفظ ، والمشيرة بغير يد ، وذلك كدلالة السماوات والأرض على الخالق .

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ؛ حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ، وهو ما يسميه الفارابي «مقولة» ، وترتد المقولات إلى ما كان ملفوظاً به ، سواء دل أو لم يدل . أما على المعنى الأخص فلا بد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسماً أو كلمة أو أداة ، وكلها تعتمد عند الفارابي على ما هو مركز في النفس من المعاني المحددة ، وهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفي والآخر واضح محسوس . والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ، وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما حتمياً ، وإنما هناك تلازم عرفي كان من الممكن أن لا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

ثم يتناول الباحث فكرة المواضعة عند ابن جني ، وهي تقوم على وجود لزومي للإبانة عن الأشياء ، اعتماداً على القصد والوعي بما يتم التواضع عليه ، ويشير الباحث إلى أن النظرة التي سيطرت على القدماء في عملية المواضعة كانت مزدوجة ثنائية ؛ فهناك تصور يجري في النفس ، وهناك معقول خارجي ملموس ، وكل المعارف تمثل عندهم نوعاً من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن .

ومن جهة أخرى يرى الباحث أن الوضع عند عبد القاهر ليس عملية جزئية تتعلق بمعنى الكلمة المفردة ، ويتم التوقف بعدها ، بل لابد من تجاوزها ، على حسب نظريته في النظم ومعاني النحو ، حتى تتماسك عناصر التركيب في كل دلالي واحد . ثم يتناول الكاتب بحث العلاقة بين اللفظ - أو العلامة - والمعنى عند الرازي والسكاكي وابن جني ، وينتهي إلى أنهم جميعاً قد تكلفوا كثيراً من الجهد والعنت ، وألحوا في الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وبالرغم من ذلك ظل جهدهم يدور في حدود الإطار الجزئي الذي لا يمكن تتبعه في نظام اللغة بوصفه نسقاً مطرداً .

● ومن هذا المفهوم المعاصر للعلامة في التراث ينتقل بنا حمادي صمود إلى بحث الشعر وصفته في التراث أيضاً ؛ فيرى ابتداءً أن الخطاب النقدي العربي الحديث ، المتصل بقضايا الشعر والأدب يتسم بالتناوب وتباين المواقع الفكرية والأيدولوجية تبايناً يبلغ درجة القطيعة بين هذه التوجهات ، على حين يتضح في هذا الخطاب نفسه غموض المفاهيم وتداخلها ، وأحياناً الخلط بينها ؛ ومن ثم فهو لا يبنى على مقتضيات البحث والتبيين . ويميز الكاتب في دراسته بين مفهومين هما : الشعر باعتباره طريقة للكتابة ، والشعر بما هو صفة للكلام ، وهما امتداد للثنائية القائمة في الدراسات الحديثة بين الشعر والشعرية ؛ بمعنى الوجه المخصوص للكتابة من جهة ، والقوانين الإنشائية الكلية من جهة ثانية .

إن تأسيس الكتابة الجديدة يقتضي ، فيما يرى الكاتب ، فهماً صحيحاً لمفهوم الشعر عند القدماء ، وينبغي هذا المفهوم الذي تكشف عنه النصوص القديمة على أن النظم قد استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية في باب ما سماه القدماء «تأليف العبارة» خصوصاً عند ابن وهب الكاتب ، وابن طباطبا العلوي ، وابن رشيق . وقد أكدت نصوص هؤلاء العلماء وغيرهم أن الانتظام ، وزناً وقافية ، يعد خصيصة تمييزية تتعلق بالبنية الخارجية للشعر ، لكنهم تبنوا أن هذه الطاقة التمييزية ليست قاطعة ؛ إذ هي بمثابة القيد ، على حين تظهر براعة الشاعر في سيطرته على القيد المضروب ، على أن يذيب في مساحة البيت البنية الصوتية والمعنوية معاً . ولغة الشعر مشدودة إلى هذه البنية الإيقاعية المستلطة ، أما الفعل الشعري فإنه يعد فعلاً تحويلياً يغير من طبيعة اللغة ذاتها ويعيد صياغتها بما يستجيب لمقتضيات النظامين اللغوي والإيقاعي ، فيؤدي كل منها إلى تغيير بنية الآخر ، والفعل الإبداعي في هذه الحالة يصبح بمثابة معادلة للسلطة ومجاوزتها في آن واحد .

ولقد اعتمد عدد من النقاد ، خصوصاً من تأثر منهم بالشروح الفلسفية ، على إبراز الترابط الجدلي بين طبيعة الشعر ووظيفته ، وأشاروا إلى

مصطلحي التخيل والمحاكاة ، وكانت لهم إضافات ناضجة تمثل في التنظير قمة ماوصل إليه التفكير في الشعر في سياق قراءة فلاسفة المسلمين لأرسطو ، خصوصا عند القرطاجني والسجلماسي في كتابه « المنزاع البديع » .

لقد اهتدى السجلماسي إلى أن موضوع الشعر هو طريقة القول فيه ، مما أدى إلى رفع الحاجز بين الوظيفة والوسيلة ؛ وإذا كان التخيير - بمعنى تعديل المواصفات اللغوية - حتى يخرج الكلام غير مخرج العادة شرطا للتخيل ، فإن هذا يعني أن إنتاج الدلالة يسلك طريق التخيير والتحويل ورسم صورة الشيء في غيره بحثا عن الشبه الدقيق والعلاقة الخفية . والفعل الإبداعي إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوي من تبديل إنما يغير النظرة إلى الكون ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام المهيمن .

ولم يقتصر مفهوم الشعر على التصرف في اللغة وحدها ، إذ يبرز الكاتب ماورد من إشارات عند القاضي الجرجاني والجاحظ وابن وهب وغيرهم تفيد فصل الشعر عن الدين والخروج عن مقولات العقل وقوانينه ، مبعثها جميعا احترام خصوصية الشعر . وإذا كان علم البلاغة قد اهتم بتفسير الظاهرة الإبداعية وضبط قوانينها العامة فإن هذه القوانين لا تقتصر صيغتها التوليدية على الفعل الشعري وحده دون النثر ، بمعنى أن هذه القوانين ذاتها قادرة على أن تحدث في المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية للشعر ، ويرجع ذلك إلى أنها قوانين كلية تقع في الشعر والنثر ، وتركز على الكلام البليغ في مقابل الكلام العادي .

إن الشعرية في النظام النقدي والبلاغي القديم يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط في الكتابة وإمكان من إمكانات إجراء الكلام ؛ الشعرية إذن جنس ، والنثر والشعر أنواع له ؛ ومن ثم فإن إنتاج معنى أو نوع من المعنى يحدث في المتلقى فعلا شعريا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط ؛ وكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ؛ وكثير من النثر شعر وإن لم يكن موزونا مقفى . ويناقش الباحث في ختام دراسته حركات التجديد في الشعر العربي الحديث ، والكتابات النقدية التي تهتم بالشعرية أكثر من اهتمامها بالشعر ، ويبدو أنها جاءت في تقديره لتمارس الكتابة النقدية في غياب بديل عن التصنيف القديم ، وتؤسس كيانها عليه وتعلن موته ، على حين تركز عملها التحويلي على الأوزان والقافية ، مما يجعل الكاتب يتساءل عن مدى مسئولية النموذج البياني القديم ونظرية المعنى وإنتاجه عن تراجع الشعر .

● وتخصص نوال إبراهيم دراستها عن طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، فتهرب المكانة المتميزة له في سياق التراث النقدي ، مؤكدة أن كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » يعد أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث ، ومن ثم تقرر مكانة كتابه بمكانة مقدمة ابن خلدون في العلوم الاجتماعية ؛ ذلك أن حازما وابن خلدون قد عاشا في القرن السابع للهجرة ، وهو قرن انحدار ؛ وإذا كانت المقدمة تأسيسا وبدءا فإن المنهج حلقة من حلقات تراث طويل تمتد في درس الشعر ونقده . ولقد نهض تنظير حازم للشعر على أساس معرفي من نظرية المحاكاة ، وبخاصة في تفسيرها الأرسطي ، ومن فهم فلاسفة الإسلام لها . وكان من الطبيعي أن تسود نظرية المحاكاة في هذه العصور لسبيين ؛ أولها تداخل حقول المعرفة الإنسانية ، وعدم نضج كثير منها وقدرته على الاستقلال بمنهج ومادته ، وثانيها اهتمام فلاسفة العصور الوسطى بمعضلة السلوك الإنساني وبطبيعة القيم .

وترى الكاتبة أنه بالرغم من قدم القول بالمحاكاة ، فإن هذه النظرية قد بلغت ذروة نضجها مع تنظير أرسطو لها ، ومن ثم استطاع مفكرو الإسلام الاستفادة الخلاقة منها ، فتفاعل تراث العرب في نقد الشعر ، وجله تطبيقي ، مع هذه التنظيرات . وتعرض الكاتبة بالتحليل لحد الشعر عند حازم ، فتذكر أنه يستخدم مجموعة من المصطلحات ، أهمها المحاكاة والتخيل والتخييل والقوة التخيلية ، وأنه لذلك يعي أطرافا أربعة للفن ؛ أولها المدرك ، وثانيها الفنان المدرك ، وثالثها العمل الفني ، ورابعها المتلقى . أما المحاكاة لدى حازم فهي تشمل كل ما يقع في خبرة الشاعر وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . ويقسم حازم المحاكاة إلى ضروب أربعة ؛ هي محاكاة التحسين ، ومحاكاة التقييح ، ومحاكاة المطابقة ، والمحاكاة التامة التفصيلية . والمحاكاة عنده إما أن تزين أمراً لتجعله محبوباً لدى المتلقى بحيث يحمد ويقبل عليه ، وإما أن تعطل أمراً من كل زينة لتجعله مذموماً لدى المتلقى ، بحيث ينفّر منه ويتجنبه .

وتتوقف الكاتبة عند مصطلح الخيال ؛ الذي هو القدرة الخلاقة الابتكارية لدى حازم ؛ إذ إن الخيال عنده هو المسئول عن القوى الثلاث ؛ القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة ؛ وهذه القوى هي التي تتصل بوضوح الذاكرة وانتظامها وترتيبها ، وقدرة الشاعر على التنظيم والأسلوب وإصابة الغرض . ومن خلال تفصيل أغراض الشعر وطرائقه يصل حازم إلى تأكيد الأهمية القصوى للشعر والشاعر .

● فإذا ما تركنا الشعر والتفتنا إلى بعض الظواهر النقدية المهمة التي تمتد لتغطي المجال الأدبي على مستوى نوعي آخر ، طالعنا ترجمة مكارم الغمري لدراسة المستشرق الروسي إغناطيوس كراتشكوفسكي حول البديع العربي في القرن التاسع الميلادي ، وتهدف هذه الدراسة لتحديد بعض الخطوط العامة لنشأة البديع العربي وبروزه بوصفه ظاهرة متميزة في تلك المرحلة الأولية في القرن التاسع الميلادي .

ويرى الكاتب أنه كانت هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع معروفة في الأدب العالمي ، وهي الإغريقية والهندية والعربية ، وكلها أصيلة إذا قيست بمدى تأثيرها في مجالها الخاص . مما يطرح السؤال التالي : هل برز البديع العربي في مجال لغته الخاصة ، أو أننا هنا بصدد أحد الفروع المتعددة لمنهج أرسطو فحسب ؟

ويذهب كراتشكوفسكي إلى أن البديع اليوناني لم يكن له تأثير مباشر على نشوء البديع العربي وتطوره ؛ فليس في مكتتنا - كما يقول - إمادة اللثام عن أي أثر لأفكار أرسطو في الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً كبيراً في الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف الإغريقي ، وخير نموذج لذلك هو الجاحظ . بل يمكن الجزم - في تقدير الباحث - بأن أرسطو لم يكن له أي تأثير على تطور تحليل

الإنتاج الشعري عند العرب ؛ وبأن فن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر في تاريخ البديع العربي الذي ولد في بيئة مغايرة تماماً ؛ في دائرة اللغويين العرب ، والمتأدين الذي كانوا يتطلقون من متابعتهم للغة الأم وتربيتها الخاصة ، لا من نظرية غريبة عنهم .

وفضلاً عن ذلك يرى كراتشكوفسكى أن لدينا أساساً متيناً نعتمد عليه في تصور تقاليد البديع في الأدب العربي ؛ وبخاصة منذ ابن المعتز الذي يعد رائداً لهذا المجال في كتابه المعروف بأصائله وسبقه . وهو كتاب يثبت فيه أن الجديد لم ينشأ مع شعراء الاتجاه المحدث في عصره ، بل نجد عناصر هذا الأسلوب ماثلة في القرآن والأحاديث ولغة البدو ، وينحصر الخلاف في أن هذه الأشكال المجازية لم تكن في القديم بهذه الكثرة الكمية التي تلاحظ في الأدب المحدث . وإذا كان ابن المعتز يرتبط في تقدير الباحث بالجاحظ الذي يعد رجلاً موسوعياً وفيلسوفاً طبيعياً تعرض لبعض قضايا النظرية الأدبية ، فإن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لوجهة مؤلف « كتاب البديع » ، بل إن الفارق بينهما عظيم إلى الحد الذي يجعل من الممكن القول بصفة مبدئية باستحالة اعتبار الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ ذلك لأن تكوينه الفكري كله ينفي إمكان التحليل المنهجي للأسلوب الشعري ، هذا التحليل الذي يعد ابن المعتز أول من قام به من النقاد العرب ، ومن ثم لا يمكن القول بأن منهجه قد اعتمد على الجاحظ أو اقتبس منه أو تأثر به بشكل مباشر .

أما الممثل الثالث للبديع العربي في هذه الدراسة فهو قدامة بن جعفر الذي يرى كراتشكوفسكى أن مؤلفه « نقد الشعر » يفوق إلى حد كبير عمل ابن المعتز نفسه ، من جهة ثرائه وخطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع ، بل إنه فوق ذلك يختلف عن الأعمال الأخرى في سائر الجوانب المتبقية ، ويضيف الباحث بأنه يمكن القول بأن وقعه يبدو أحياناً كما لو كان غريباً ، وهو يرى أن التفسير المقنع لهذا يتمثل في قصة حياة قدامة واشتغاله بالفلسفة والمنطق ، وقربه من الذين كانوا مهتمين بترجمات اليونانيين ، ومع ذلك فكتابته لا تخلو من أصالة واقتدار يقرنه بكل من الجاحظ وابن المعتز .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد أن الشاعر الأمير قد حاز قصب السبق في تاريخ البديع العربي ، فتقدم الجاحظ الموسوعي الممتع ، على حين يأتي قدامة - تلميذ اليونانيين المتكلف - تالياً للآخرين ، ثم يقول في النهاية إنه ربما تشكل تاريخ البديع العربي بطريقة مغايرة لو أن أفكار الجاحظ الفلسفية الطبيعية قد أخصبت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المنهج المنطقي لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . ولكن تاريخ البديع العربي قد سار بشكل مخالف لهذا الافتراض الذي تصوره الباحث ، وربط فيه بين حلقات السلسلة المتصلة .

● وعن ابن المعتز أيضاً يكتب جابر عصفور بحثه « قراءة محدثة في ناقد قديم » ؛ فيرى أن الصراع الذي دار بين « القدماء » و « المحدثين » في القرن الثالث للهجرة كان هو الدافع الموجه لنشاط الشاعر الناقد الخليفة عبد الله بن المعتز ، وصفة « القدماء » تشمل « أنصار الاتباع » وأنصار « طريقة القدماء » و « أهل النقل » ؛ أما صفة « المحدثين » فتشمل أنصار الابتداع ؛ حيث « طريقة المحدثين » و « أهل العقل » في تجاوب فكري متكامل - على مستوى الصفتين كليهما - من الفكر الديني إلى الإبداع الأدبي ، على نحو جعل التضاد بين القدماء والمحدثين تضاداً تضرب أصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين ، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً ، وجعل التعارضات الإبداعية الفكرية موازية لتعارضات سياسية تشريعية من ناحية ، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراعات المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية ، كما تتصل هذه التعارضات بتحويلات الخلافة العباسية نفسها في توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ منتقلة من التقارب مع أهل العقل في عصرها الأول ، إلى التقارب مع أهل النقل في عصرها الثاني .

وتتصل كتابات ابن المعتز اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء « النقل » الذي مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من ناحية أخرى . وهو اتصال حتمته صلته بأساتذته من أهل النقل ، وعملية ماثقة حتمتها وضعه الاجتماعي السياسي ، ودعمها وعى ابن المعتز الطبقي - ونطق بها - في أشكال ممارساته الفكرية والإبداعية ، التي تتقاطع مع فكر الخنابلة عند مفهومي « الجبر » و « التقليد » لتؤدي دورها التبريري بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز في مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات لتجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها ؛ فيتجاوب التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت ، لحتمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكري موازٍ لعالم أدبي ثابت بدوره ، لحتمته الطبع الذي يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذي يرادف التقليد . وهذا ما تكشفه قراءة « طبقات الشعراء » الذي يوظف ليكون عنصراً من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية ؛ إذ نجد احتفاءً بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيت من بني العباس ، مع تجاهل الشعر الذي يمكن أن يعكّر ذكره على هذه الغاية ، ثم الاحتفاء بموالي بني العباس ، من أمثال سديف وأبي دلامة ومنصور النمرى . ويفتح « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، وتقسيم للعلم إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة وأعلاها بجنس الملوك ، يفضي إلى مبادئ تتصل بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية أخرى ، فيتحول بالقيمة الجمالية إلى قيمة طبقية في أكثر من حالة . ويتصل هذا الوعي - عند الباحث - بنوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقته ؛ الأمر الذي قد يوحى بتناقض بين التقليد في العقيدة ، ونفي صفة الجبر في الأخلاق . غير أن المسألة تمر بعملية تأويلية تفرق بين المجنون والزندقة ، ويتدعم هذا التأويل باجتهادات فقهية وتحريرات اعتقادية يتجهها هذا العالم المترف لتبرير ما يدور فيه .

ويشير الباحث إلى أن كتاب « طبقات الشعراء » لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد ، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية وخصومها ، ولكنه يتجاوز مع غرض أدبي ويتأثر به ؛ إذ أنه من المنظور الأدبي كتاب عن طبقات الشعراء المحدثين الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة . وينكشف هذا الغرض السياسي من المعنى المحدد الذي يتخذه مصطلح « المحدثين » في سياقات الكتاب وما تنطوي عليه السياقات من معانٍ متعددة ، تقترب بمصطلح « الطبقات » الذي يرتبط بمعنى تتابع الزمن وتسوية القيمة في آخر المطاف ، ثم الإلحاح على « الطبع » في مقابل « التكلف » و « الصنعة » . والنموذج الأصلي للشاعر المطبوع أنه « بدوي السمات » ، « أعرابي » الملامح ،

« شفاهي » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التي تميز بها الكبار من الشعراء القدامى ، وهي صفات تتردد مصاحبتهما كثيرا في « طبقات الشعراء » مع اللوازم التي يتسم بها شعرهم من « دنو المأخذ » قرينة الألفاظ التي هي « في عذوبة الماء الزلال » والمعاني التي هي « أرق من السحر الحلال » ، فيكون الإلحاح على الوضوح قرين إثارة التشبيه على الاستعارة ، وتكون الحقيقة معطى جاهزا سابقا في الوجود والرتبة ، ويكون كل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم .

● ونغضى في تتبع ظواهر النقد العربي البارزة ، لنصل إلى دراسة محمد مصطفى هدارة عن الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، وتطبيقاتها في النقد العربي القديم . حيث يرى الباحث أن قضية السرقات تعد من القضايا التي احتلت جانبا له أهميته في تراثنا النقدي ، لا بوصفها من القضايا التي شغل بها النقاد العرب ، ولكن بوصفها من المعايير التي تحدد مدى أصالة الشاعر أو الكاتب ، فضلا عن الدين الذي يتجلى في أعماله الأدبية لمن سبقه على درب الإبداع الأدبي . ومع أن لفظ « السرقة » يعطى كثيرا مع المعاني في الميدان الأدبي ؛ فإنها كانت تعني عند النقاد أنواع التقليد والتضمن والاقتناس والتحرير وما أشبه . وإذا كانت السرقات في مجال الأدب العربي قد تزامنت في الظهور مع رواية الشعر الجاهلي ، فقد كانت قضية السرقات الأدبية لها وجودها في الآداب القديمة ، اليوناني من الروماني ، وربما كانت أكثر شيوعا في هذه الحقبة الماضية ، لغياب القوانين التي تحفظ حق التأليف ، وتعاقب على السطوفى في ذلك المجال . ولا يخفى الباحث مدى اختلاف النقاد العرب القدامى في مواقفهم من هذه القضية ، وتفاوت أحكامهم النظرية في تحديد قضية السرقات ، ومن ثم تفاوت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية وهم يتناولون شعر الشعراء . ولكنه في الوقت نفسه لا يرى ما رآه بعض النقاد المحدثين عندما ذهبوا إلى أن الدراسة النقدية لقضية السرقات لم تظهر إلا بظهور أبي تمام ، أو أن قضية السرقات عندما طرحت في المجال النقدي لم تكن بعيدة عن هوى النقاد ، ومواقفهم التي لم تكن بعيدة عن الانحياز لجانب على حساب آخر . ومع ذلك ، نرى الباحث - وهو يتناول الأبعاد النظرية لقضية السرقات منذ القرن الثالث الهجري حتى القرن الخامس تقريبا - يحدثننا عن بروز أفكار نقدية مضيئة ، وبقع مظلمة ، تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التي تتصل بالإبداع الأدبي .

وقد توقف الباحث عند ابن طباطبا العلوي بوصفه من أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، بما أسهم به من فكرة جديدة ، تتمثل فيها يسميه الباحثون المحدثون بالإطار الشعري ؛ حيث أفرد لها كتابا سماه « تهذيب الطبع » ، وقد ضاع هذا الكتاب فيما ضاع من تراث . وإذا كان ابن طباطبا قد تحدث عن الإطار الشعري ، فقد تحدث الأمدى عن الإطار الثقافي ؛ أي ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة بوجه عام . ولا يغفل الباحث الحركة النقدية التي أثرت حول المتنبي ، ففراء يأخذ على الحائمي - في تعرضه لشعر المتنبي - تجاهله للإطار الثقافي الذي يضم قراءات الشاعر وتجاربه ومشاهداته . وعندما يتعرض الباحث للمرجان وكتابه « الوساطة » ، نراه يبرز ما ذهب إليه من استفاد الأولين للمعاني ، إلا أنه - أي المرجان - كان يؤمن بتأثير العصر الزمني ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، على عكس الأقدمين الذين قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل لبعض المعاني .

ويحدثننا الباحث عن دور أبي هلال العسكري في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، عندما تحدث عن فكرة « توارد الخواطر » ، وإدراكه لأثر الإطار الثقافي في وجود التشابه في المعاني ، وأثر الإطار الشعري عندما جعل المعاني على ضرين : مبتدع ومولد . كذلك يشير الباحث إلى دور ابن رشيق القيرواني وكتابه « العمدة » في تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، واستيعابه لجميع الأفكار التي سبقته ، وما أضاف إليها من ابتكاره الخاص . وينهى الباحث مقاله بوقفه مع عبد القاهر الجرجاني ، الذي وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات فيما يقول الباحث ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفني ؛ بحيث لا تصير مجرد تتبع قائم على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبتدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

● وإذا كان تتابع الشروح المتوالية لدواوين الشعراء يمثل من المنظور التحليلي ظاهرة متميزة أخرى في النقد العربي ، فإن دراسته أقرب إلى مجال الكشف عن طبيعة التذوق لدى هؤلاء الشراح ، وقياس مجالات عملهم التطبيقي المحدد ، وهي المجالات التي يقدمها الهادي الجطلالوي في بحثه عن خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام ؛ فيرصد في بدايته الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمام ، وقسمت الناس إلى فريقين : مؤيد أو متعصب ، يرى أنه « رأس في الشعر » ، مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل : مذهب الطائي ؛ ومن طعن في مذهبه وألح على نقائصه . وقد استفاد الأدب والنقد من هذه الخصومة ، وانتفع بها شرح الشعر بخاصة ؛ فكانت الشروح على ديوان أبي تمام كثيرة غزيرة ، يرى الكاتب فيها مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن تستشف منها الطريقة التي كان يتوخاها العرب في شرح النص الأدبي ، والتطور المحتمل الذي ربما شهدته تلك الطريقة ، كما قد نفع في تلك الشروح على بعض الخصائص التي تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتنبير السبل إلى بعض المناهج العلمية المجدية في تحليل النص الأدبي .

أما شرح الشعر في الأدب فقد مر - في تقدير الباحث - بثلاث مراحل ؛ من مرحلة رواية الشعر وتناقله شفويا ، كان الشرح فيها ضعيفا عرضيا ، إلى مرحلة ثانية ركزوا فيها على جمع الشعر وتدوينه - ويمثلها الصولي - ثم شرحه بطريقة أدبية فنية يصبح فيها الشرح مستقلا بنفسه ؛ ثم مرحلة ثالثة بلغ الشرح فيها درجة النضج والاكتمال ، ويمثلها المرزوقي والمعري والتبريزي . أما في عصر النهضة فكانت الغاية إحياء التراث العربي بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ولقد اهتمت هذه الشروح جميعا ، في المقام الأول ، بالشرح اللغوي للبيت ، ملتزمة البيت وحدة معنوية مستقلة معزولة عن بقية الأبيات في القصيدة ، وقد اختلط بهذا الشرح - منذ البداية - لون من النقد ، كان غير موضوعي عند الصولي والمرزوقي ، ثم أكثر موضوعية عند الأمدى ، أما آراء المعري والتبريزي فكانت أقرب إلى الرصانة .

وإذا كان الشراح كلهم قد وقفوا من اللغة موقفا واحدا ينظر إليها نظرة معيارية تعقيدية ، فتقسمها إلى لغة فصيحة عالية حسنة ، ولغة وضعية مبتذلة رديئة ، فإن أبا العلاء المعري كان يحرص على تتبع التطور الدلالي للكلمة المشروحة ، كما التفت الشراح إلى ظاهرة الخروج على المؤلف ، على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام ، ونهبوا - وبخاصة المعري والتبريزي - على مواضع كان الشاعر فيها مبتكرا مبتدعا لصيغ تعبيرية لم يسبقه إليها أحد من الشعراء ، كما نبها إلى عبارات كانت مخالفة للاستعمال الجاري في كلام العرب . أما شروح المعاني فكانت تقدم معنى البيت ، مع ميل إلى سلخه عن القصيدة ، وإضافة ملاحظات هامشية تختص بحدث تاريخي يقتضيه الشرح ، ثم الوقوف على مواطن الاقتباس في شعر أبي تمام . وقد بدأ المرزوقي يستخدم النحو والبلاغة في توضيح المعاني ، ثم أصبح للبيت الواحد في المرحلة الأخيرة وجوه متعددة في الرواية ، نجد المعري يناظر بينها ليرضى ببعضها أحيانا ، أو يقترح بديلا شخصيا لها . وقد أدى الاهتمام بالمعاني في الشرح إلى ما يسميه الكاتب النقد المعنوي ، الذي يركز على ما أخذه أبو تمام من السلف ، وما يعد من المعاني المشتركة أو الخاصة .

ويعدد الكاتب بعد ذلك مشاغل الشراح في مجال الرواية والعروض والبلاغة والنحو والصرف ، شافعا هذا في كل مجال ، بأبواب تحيل على أهم الاستخدامات التي تداولها شراح شعر أبي تمام ونقاده ، وأبرز الكاتب في كل هذه المراحل ما يمكن أن يفيد منه الدرس الأسلوب المحدث أو الدرس الأدبي بعمامة ، وما يمكن أن يأخذه على هذه الشروح من خصائص تختلف وجهة النظر الحديثة إليها ، مثل هذا الموقف المعيارى الجامد للغة ، إلا في حالات نادرة ، أو غير ذلك من القضايا .

● أما البحث الأخير في ملف هذا العدد فهو كشف عن حلقة مهمة من آخر حلقات تراثنا النقدي ، حيث يقدم محمد زغللول سلام دراسة عن البلاغة والنقد في مصر في عصر المماليك من خلال كتاب جوهر الكنز لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي المصري . وهو تلخيص لكتاب أكبر منه هو كتاب « كنز البراعة في أدوات ذوى البراعة » ، لعماد الدين إسماعيل بن أحمد بن سعيد ، وقد عكف الابن نجم الدين ، على كتاب أبيه عماد الدين ، ملخصا ، بعد أن وجد فيه إسهابا على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ؛ حتى يسهل تناوله ، ويتنظم شتات نوعه ، لمبتغيه ومحاوله .

ويعنى الباحث بوضع كتاب « كنز البراعة » في مكانه من دائرة المؤلفات التي تدرس العلاقة بين البلاغة والنقد ؛ فيحدثنا عن تيارين متباينين تجاذبا هذه العلاقة ؛ حيث ينظر التيار الأول إلى البلاغة بوصفها جزءا من العملية النقدية لا يتفصل عنها ؛ في حين يرى الثاني انفصال البلاغة في التأليف عن العملية النقدية . ومع سيادة التيار الأول نرى الباحث يشرح أسلوبين في التأليف داخل ذلك التيار ؛ الأول يجمع بين الحديث عن علم الشعر في عمومته ، ويفصل القول في صور التعبير في أبواب البديع ، ويمثله ابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » ؛ والثاني يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به ، ويمثله قدامة بن جعفر في كتابه « نقد الشعر » . ويتنهي الباحث إلى القول بأن الاتجاهين الأخيرين في التأليف ، كانا ممثلين في مصر في القرن السابع الهجري في كتاب « كنز البراعة » لعماد الدين بن الأثير ، الذي سلك طريق ابن طباطبا وابن رشيق القيرواني ، و « تحرير التحرير » لابن أبي الأصبع ، الذي سلك طريق قدامة وابن منقذ . ويشير الباحث إلى ظاهرة بدأت سماتها في الظهور منذ القرن السادس الهجري ، ألح إليها الشيخ أمين الخولي ، تتمثل في وجود اتجاهين متباينين في التأليف البلاغي ؛ اتجاه المشاركة من أبناء العراق وفارس ؛ حيث يغلب التقنين والمنطق ، وجفاف الشواهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها . واتجاه الشوام والمصريين ؛ حيث يقل الاعتماد على الحدود ، ويغلب التذوق ، وتكثر الاستعانة بالنصوص . ويبدو أن بعض المصريين أنفسهم ، كانوا على بينة من هذه الفروق عندما قالوا إن بلاغة المشاركة ليست كبلاغتنا .

ويذهب الباحث إلى أن الهدف من كتاب « جوهر الكنز » كان يتركز في تعليم الصنعة البيانية ؛ شعرا ونثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التي تعين على تلك الصنعة . ولكن ذلك لا يحجب ما به من عناصر البحث البلاغي والنقدي ، فضلا عما به من مواضع جديدة في ذلك الميدان . واللافت في كتاب « جوهر الكنز » انتصاره للكلام المنشور على الكلام المنظوم ، مخالفا في ذلك ابن رشيق . ويرى الباحث أن العصبية للفن الذي يمارسه صاحب الكتاب ، تقف وراء ما ذهب إليه من تفضيل . وبجمل القول في كتاب جوهر الكنز ، أنه جامع لعدة أهداف ؛ فهو كتاب بلاغة ونقد ، وكنز لمجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة ، قد لا نجدها في بعض المصادر المتاحة ، فضلا عن كشفه لطريقة المصريين والشوام في التأليف البلاغي .

وبهذا البحث يكتمل ملف هذا العدد المخصص لتراثنا النقدي ، وإن كان موضوع التراث مفتوحا بطبيعته ، يتميز بقابليته القصوى للإسهامات المتجددة ، والقراءات العديدة ، والمراجعات المنهجية ؛ مما يجعل معاودة تناوله في الجزء الثاني ضرورة تفرضها خصوصية الموضوع ، ويغري بها ثراء المشاركات العلمية الموعودة .

التحرير

حول روافد النقد الأدبي عند العرب نظرة تحليل وتأسيس

أحمد طاهر حسنين

تراث العرب في النقد الأدبي حافل ومتشعب ؛ فهو يمتد على مساحة زمنية قد تبلغ عشرة قرون ، تزيد أو تنقص بحسب أسلوب تناول ، وطوعا لمناهج قد تفرض نفسها على البحث ، ولكنها لا تستطيع بحال أن تغير من كفاءة « السعة اللثرية » لهذا النقد إن جاز التعبير . وهذه السعة هي التي جعلته يتدفق عبر العصور بدرجة عالية ، وضمنت له الحياة فيما بعد ، بفضل قوة الدفع التي بدأ بها واستمد منها كل ما هو أصلي للبقاء والتجديد .

والناظر إلى هذا التراث يجد « توليفة » عجيبة من النظرات النقدية المتعددة والمتباينة في الوقت ذاته ؛ وهي تأت متداخلة في المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارئ أن يجزم بأن هذا الناقد أو ذاك ذو منهج لغوي بحث ، أو بلاغي بحث ؛ لأنهم في الحقيقة قد خلطوا بين هذه الأمور جميعها ؛ ومن ثم فإن كتابا نقديا واحدا قد يحوي بين دفتيه نماذج للنظرات اللغوية والبلاغية والدينية والمنطقية جنبا إلى جنب ممزوجة ومتداخلة ، وأحيانا في نسيج يصعب استلال خيط واحد منه ، إلا إذا كان الهدف هو تمزيقه والاستغناء عنه . قد تكون هذه مزجة ، وقد تعد عيبا ، ولكنها في الحالتين حقيقة لا ينبغي تجاهلها .

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن النقد الأدبي عند العرب في حقبة ما قد تبلور في مدخل واحد ؛ ذلك لأن المؤلفات النقدية قد جاءت لتمزج بين المداخل جميعها . وربما كان هذا سببا في استخدامنا لمصطلح « نظرات » دون مصطلح « مداخل » ؛ لأن المدخل في رأينا أكثر تفردا وتميزا وخصوصية . ويؤيد هذه الحقيقة ما أشار إليه الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل من أن هناك مئات من المفاهيم الجزئية ، أو المفاهيم الواسعة جدا ، أو الضيقة جدا ، تطالع كل من يستقرى النقد العربي القديم^(١) .

فمثلا في ضوء النظرات اللغوية الخالصة نستطيع أن نميز عددا من المستويات التي كان يتم تقويم الشعر العربي على أساسها . فهناك مستوى المعجم اللغوي ، أو على وجه أخص الدلالة المعجمية . لقد سيطرت هذه الدلالة بوصفها أساسا يفرق بين المقبول والمردود من الشعر ؛ وكلما احترم الشاعر هذه الدلالة كان في مأمن من هجوم النقاد عليه . وفي المقابل فلو تصادف أن خرج بكلمة أو بكلمات عن حدود هذه الدلالة إلى ما كان يعد مناطق محرمة ، فإنه كان يتعرض لهجوم عنيف بلغ عنفه حد السباب الخلفي أحيانا . وكان الناقد - كما يشير الدكتور ياسر شرف - « وصي مستخلف على قدرات الناس ومشاعرهم وأخيلتهم وعواطفهم » ، يحبسها في قواعد وأصول نسبت إلى من سبقهم ، ويمنعهم من مغادرتها باتباع جبري لا يقر الحرية مطلقة للتعبير ، ويتخذ من التكرار أساس كل تقدم^(٢) .

ولهذا فقد كان على الشاعر أن يلتزم بالأنماط الصرفية والتراكيب النحوية المقررة ؛ وأي تلاعب في الاشتقاقات أو التراكيب التي حظيت بالتدوين كان مدعاة لتساؤل ولقت نظر .

هذا عن النظرات اللغوية الخالصة . باختصار كان على لغة الشعر أن تحي خاضعة للدلالة المعجمية التي حددتها كتب اللغة ، ووفق ما ورد في القرآن الكريم ، وأن تكون هذه اللغة متمشية مع مقاييس الانسجام الصوق . وكذلك كان على الشاعر أن يخضع تعبيره

أو حلى . ولا شك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالة التي لا بد أنها كانت أمراً مقروفاً ومتواضعاً عليه ، على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص^(٥) .

وبالإضافة إلى هذا فإنه لا ينبغي أن نغفل تسميات بعض الشعراء باللقاب أو sobriquets ، كـ « المهلهل » مثلاً ، الذي يقال إنه قد أطلق عليه هذا اللقب نظراً لما في شعره من « هلهلة » واضطراب وعدم اتساق ، أو ربما لأنه كان السباق إلى « هلهلة » الشعر ، بمعنى تبسيطه وتنعيمه ، وذلك عن طريق تجنب استخدام الغريب أو الحوشى فيه^(٦) .

في ضوء هذه الحقيقة قد نلتبس بعض العذر في الإشارة إلى أهمية كتاب يظهر فيها بعد ، هو كتاب فحولة الشعراء للأصمعي (ت ٢١٦هـ) ؛ وهو الذي بنى نقده فيه على مصطلحات مثل : فصيح أو حجة أو فحل أو ليس بفحل . والنظرة السريعة قد لا تضع الكتاب في مكانه الحقيقي ، ولكننا إذا أمعنا النظر في ضوء الظروف اللغوية والأدبية لعصر الأصمعي لأدركنا أن صفة الفحولة كانت وصفاً له دلالة : فصفة فحل في المجال الأدبي ربما كانت تناظر كلمة فصيح أو حجة في مجال اللغة ، أو كلمة ثقة في ميدان علم الحديث ، أو نسابة في علم التاريخ^(٧) .

كذلك فإن بعض القصائد قد عرفت بعناوين أو ألقاب rubrics مثل سمط ، يتيمة ، حولية ، وما إلى ذلك . ولا شك أن هذه المصطلحات كانت مستقرة أو شبه مستقرة على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص بحسب مواصفات معينة ، وكان السامع لها ولا شك على علم بتضمناتها^(٨) . وعلى ذلك فإننا نتفق مع فون جرونيباوم حين قال مشيراً إلى الآثار المبكرة للشعر العربي إن مدرسة ما كانت هناك ، وإنما قد ظلت تعمل على الأقل لبعض الوقت^(٩) . ونحن من جانبنا لا نرى قيمة لهذه المدرسة إلا إذا تصورنا عدداً من الأسس كانت مألوفة ومتفقاً عليها على الأقل بين الصفوة من أصحاب الذوق المتخصص كما أشرنا .

كل هذا يجعلنا نميل إلى أنه خلال العصر الجاهلي كان هناك لون ما من النقد الأدبي ، وأنه عاش جنباً إلى جنب مع الشعر نفسه ، وأن هذا النوع من النقد - وهذا مهم - قد استمد قيمه ومعاييره من العرف اللغوي السائد ، ومن القيم الاجتماعية أو الأدبية الموروثة ، بالإضافة إلى الذوق العام .

فطرة بن العبد يصّر على وجوب استخدام الشاعر لمفردات دقيقة تصدق دلالاتها اللغوية المتعارفة على ما يقصد إليه فعلاً . ومن هنا فقد عاب استخدام كلمة « صيعرية » في وصف جمل لأن « الصيعرية » تصف الناقة .

والناطقة كان على وعى بدلالة ما يعنيه كل من جمع القلة وجمع الكثرة ، حتى دون علم بالمصطلحات . ولهذا فقد أخذ حسان بن ثابت على استعماله صيغتي الجمع : جفنان وأسياف (وهما جمع قلة) في معرض الفخر . وكان متوقفاً من الشاعر في هذا الموقف أن يبالغ فيستخدم الصيغتين الأخريين الأكثر تناسبا مع ما يعبر عنه ، وهما (جمع الكثرة) : جفان وسيوف^(١٠) .

وأم جندب زوجة امرئ القيس ربما كانت على وعى ساد وانتشر

لكل الأنماط الصرفية والنحوية ولا يجيد عنها . وأخيراً كان عليه في شعره ألا يخالف النماذج الشعرية الموروثة . ومن هنا صح لنا أن نقول إن هذه النظرات من الممكن أن تستوى بذاتها لتمثل نظرية يطلق عليها : نظرية الكمال اللغوي .

ويأتى دور النظرات البلاغية لتتزوج مع هذه النظرية ولكن تحت مصطلح آخر من الممكن أن يطلق عليه : نظرية الجمال البلاغى .

ومنهما معا : نظرية الكمال اللغوي ، ونظرية الجمال البلاغى ، يتكون « الأساس » في صرح النقد الأدبي القديم عند العرب . وإذا قلت هنا الأساس فإننى أستعمل الكلمة بمعناها الشائع في بناء العمارات والمنشآت والمباني ؛ نعم الأساس الذي يقوم عليه صرح النقد .

هذا وتأتى النظرات المنطقية والدينية والخلقية وماشاكلها لتكمل الصرح وتشد من أركانه .

هدف هذه المقالة هو الكشف عن روافد هذه النظرات النقدية أو بعضها كلها أمكن هذا ، وذلك بغية الوقوف على نوعية العلاقة أو العلاقات بين النقد الأدبي عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وقد يستلزم هذا أن نبدأ بأوليات هذا النقد ، وأن نسايره تاريخياً منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجرى ، وعلى الأخص عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) .

إننا إذ نتطرق مع تاريخ النقد الأدبي عند العرب منذ بداياته قد لا نجد ما يشفى الغلة ؛ لأنه من الصعب الوقوف على البدايات الحقيقية لهذا النقد ، نظراً لأن ثمة حلقات مفقودة في تاريخ التطور الأدبي للشعر نفسه^(١١) .

وقد يعضد هذا الرأي ما قاله فون جرونيباوم Von Grunebaum من أن بدايات الشعر إنما تنبذ عن متناول أيدينا ؛ فإن القديس نيلوس St.Nilus (توفى حوالي ٤٣٠م) قد لاحظ حين مشاهدته لإحدى الإغارات البدوية على معبد بسياء سنة ٤١٠م أن العرب في تلك الآونة حين يختلفون بنزولهم على مكان به ماء إنما كانوا ينشدون بعض الأغاني . ويؤكد هذا أيضاً بعض النقوش ؛ ولكن هذه الأغاني في عمومها لم تكن فنية ؛ وهذا ما يجعل الصلة منبته بينها وبين ما ظهر فيها بعد من شعر فيه فنية وإبداع^(١٢) .

وبرغم ذلك ما تزال هناك إشارات تدل على قيام النقد الأدبي جنباً إلى جنب مع الإنتاج الشعري للعرب في تلك الآونة المبكرة ، أى قبل ظهور الإسلام . ولقد صال الباحثون وجالوا في موضوعية الأحكام النقدية أو عدم موضوعيتها ؛ وهذا ما لا يعنينا هنا ؛ لأن ما يهمنا بالدرجة الأولى هو روافد هذا النقد .

وفي رأيي أن روافد النقد الجاهلي تتمثل في واحد أو أكثر من العوامل التالية :

البيئة الاجتماعية للعرب ؛ والخلقية اللغوية ؛ والذوق الجمالى العام .

وقد تفيدنا بعض الإشارات من التاريخ الأدبي أو من التاريخ العام للعرب في الاستئناس بها على طريق البحث في تلك الروافد .

لقد اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وشى أو برود

ظل المعيار دائما هكذا : كل ما يتمشى مع تعاليم الإسلام كان محلا للتقدير . وهاهو ذا عمر بن الخطاب في معرض آخر يقول : « أروا من الشعر أعفاه » (١٨) . هذا الاتجاه قد سيطر وساد الآراء النقدية لتلك الحقبة المبكرة من تاريخ المسلمين . قال سحيم :

كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فيعلق على ذلك الخليفة عمر بن الخطاب موجها مؤاخذته للشاعر : لو قدمت الإسلام على الشيب لكافأتك (١٩) . إلى هذا المدى تبلغ الحساسية ، ليس فقط في الانتصار لهذا التيار الديني في تقويم الشعر ، بل نجدها أيضا متمثلة في أشياء شكلية صرف ، تتعلق بوجود تقديم كلمة الإسلام على كلمة الشيب .

وهناك أيضا بعض حوادث معينة ، أدبية وتاريخية ، أدت كذلك إلى تغذية قنوات النقد . والموازنات العامة بين الشعراء تحيى في مقدمة هذه الحوادث . لقد انقسم الشعراء زمن الرسول (ص) إلى فريقين : فريق وقف بجانب الرسول (ص) وهم حمزة بن عبدالمطلب ، وكعب بن مالك ، وحسان بن ثابت ، ووقف في جانب قريش : هشام بن المغيرة ، وضرار بن الخطاب ، وعبد الله بن الزبير (٢٠) .

وموقف الفريقين ولا شك كان مدعاة لأن يقارن الناس أو يوازنوا بين ما قاله هؤلاء وما قاله أولئك . وهذه الحركة يجب أن تنال دراسة أشمل وأعمق ، لأنها تحمل بذور الموازنات المنهجية التي ما كان لها أن تظهر من العدم ، وهي التي قادها الأمدى في القرن الرابع الهجري . ولو ذهبنا لتقصي الأسباب أو الروافد لفكرة الموازنات في النقد فقد نقول إنها انعكاس صادق لنغمة العصر . إنها تقوم على فكرة التقابل التي نجد نماذجها في القرآن الكريم ، أو في الحديث النبوي ، أو على المستوى الفقهي العام .

ففي القرآن الكريم كثير من النماذج التي تقارن حال فئة ما بحال فئة أخرى . ونجد على سبيل المثال قوله تعالى : « فاما من أعطى وصلى بالحسن فسيسره لليسرى . واما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسن ، فسيسره لليسرى » . وفي الحديث الشريف يقول النبي (ص) : « مثل ومثل الأنبياء قبل كمثل رجل بني بيتا فجعله وحسنه إلا موضع لبنة ، فكان الناس إذا رأوه قالوا هلا وضعت هذه اللبنة ؟ فانا اللبنة ، وأنا خاتم النبيين » . ومثل هذا كثير .

لب الموازنة أو التقابل : حيثيات ونتيجة . وهذا هو الموقف هنا . ويظل هو هو في الموازنات الأدبية . والقياس يلعب دوره هنا وهناك ؛ فإذا كان إبليس - على ما يقال - هو أول من استعمل القياس حين قارن بينه وبين آدم « أنا خير منه ، خلقتني من نار وخلقته من طين » (سورة الأعراف آية ١٢ ، وسورة ص ، آية ٧٦) ، فقد نجد صدى هذا القياس موجودا في فكرة الموازنات الأدبية . صحيح أن الموضوع مختلف ؛ فقد يكون عقائديا أو فقهيا أو لغويا أو أدبيا ، ومع ذلك فالإطار واحد في كل مرة (٢١) .

وفي خلال العصر الأموي ازدهر النقد الأدبي . ولا نستطيع أن نتجاهل المجالس التي كانت تعقدتها عقيلة بنت عقيل ، وسكينة بنت الحسين بن علي ، وكذا الخليفة عبد الملك .

حول تكتيك الشعر ، أو على وجه أخص بالانسجام الصوتي والتراسل اللفظي في الشعر ، حتى دون معرفة بالمصطلحات ؛ بل أكثر من هذا كانت تمتاح الآراء السائدة حول الموازنات . سألها زوجها امرؤ القيس أن توازن بين شعره وشعر علقمة ، فطلبت من الشاعر أن يقول كل منهما شعرا في غرض واحد ، وأيضا أن يستخدم القافية نفسها .

وليس لنا ولا لأحد أن يشكك في صحة هذه الروايات وأمثالها ؛ لأنها جاءت موثقة بإسناد كهذا الذي نجده في علم الحديث ، وأيضا لأنها مذكورة في أكثر من مصدر (٢٢) .

بل قيل أيضا إن بعض الأمور العروضية قد لا حظها الجاهليون ، كالإقواء في شعر النابغة . ولا يعيهم أنهم لم يسيروا إليه بمعناه الاصطلاحي الذي عرف به فيما بعد . ولعل ذلك راجع إلى ذوق فطري منشؤه أن الأذن كانت تحظى بتدريب من نوع ما ؛ وهذا الذوق كان يمكنها من التمييز بين المتناسق والمضطرب (٢٣) .

وهكذا فإن أسس النقد في العصر الجاهلي إنما مردها - كما نرى - إلى روافد البيئة والذوق أو العرف الأدبي السائد ، بالإضافة إلى بعض الأنماط اللغوية التي كانت قد استقرت ، وهي التي ستبلور فيما بعد ، ويصبح لها شأن بفضل حركة التدوين - على ما سنرى .

هذا على حين أننا خلال الحقبة المبكرة لظهور الإسلام ، وحتى أواخر القرن الثاني الهجري تقريبا ، نجد مبادئ نقدية توافرت لها صفة التوثيق ، ولكن روافدها هذه المرة قد تتحدد في عدد من الأحداث التاريخية ، أو تحيى نتيجة مباشرة لتطورات أدبية معينة ، أو تنبع من بعض مناقشات اجتماعية ، ولكنها في عمومها تتركز حول بعض المبادئ الإسلامية : العقيدة الإسلامية ؛ وأهم ما تعتمد عليه هو الصدق : صدق المسلم في عقيدته ، وصدقه مع إخوانه ؛ ونبيل العاطفة وتساميها بما يرفعها إلى الإطار الذي رسمه الإسلام لتحرك المسلم ؛ والعفة أو الخلق أو التقوى بصفة عامة .

قد يصح أن الرسول (ص) قد أذن لحسان بن ثابت أن ينظم شعرا يهجو به أبا سفيان بن الحارث ، ونوفل بن الحارث (٢٤) ، ولكنها حادثة جزئية قد لا تتناقض والتيار العام .

وقد ساعد الإسلام على ظهور فكرة استحسان الشعر فقط إذا اشتمل على مبادئ دينية . ومن أجل ذلك جاء إعجاب النبي محمد (ص) بالشاعر ليبيد في قوله :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل

وكل نعيم لا محالة زائل

قائلا إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر (٢٥) .

كان يطلب من الشاعر أن يكون صادقا في وصف الأشياء كما يراها في الواقع . الصدق الفني لم يكن ليهتمهم بقدر ما كان يعنيه الصدق الواقعي الذي جعلت مجافاته إحدى علامات النفاق والمنافق في حديث الرسول (ص) : « آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب ، وإذا وعد أخلف ، وإذا أؤتمن خان » (٢٥) . ومن هنا راح عمر بن الخطاب يمدح زهيراً بأنه « كان لا يعاقل في القول أو في المدح ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه » (٢٦) ، أو « أنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال » (٢٧) .

الشرعية ، ومناقشات بعض علماء الكلام الأوائل - كل ذلك دمج المثقف العربي بنوع من الثقافة الموسوعية ، التي فيها التنوع وفيها التداخل وفيها الامتزاج بين مبادئ كل هذه العلوم . وهذه الثقافة الموسوعية إنما يدلل عليها بما مارسه أصحاب التيار اللغوي في النقد وما أكثرهم .

فنصيب لام الكميت لقوله :

أم هل ظعائن بالعلياء نافرة
وإن تكامل فيها الأنس والشنب

وقال للشاعر : باعدت في القول ؛ ما الأنس من الشنب (٢٨) هنا كان نصيب يريد من الشاعر استخدام كلمات دقيقة لتدل على المعنى الذي يقصده .

ونصيب أيضا عاب على الكميت استعماله صورة خاطئة في قوله :

إذا ما الهجارس غنيها
تجاوين بالفلوات الوبارا

قال نصيب : إن الوبار لا تعيش في الفلوات (٢٩) .

وقد يكون مهما أن أقتبس هنا نصا لمصعب خال الزبير بن بكار ، وهو مكتوب عن عمر بن أبي ربيعة وشعره . وأهمية هذا النص تأتي من أنه يشتمل تقريبا على كل أساسيات الذوق الأدبي في تقويم الشعر في تلك الحقبة ، وكيف كان ذوقا موسوعيا . وبالرغم من أن هذا النص عن شاعر واحد فإن مرونته وعموميته تجعله ينسحب على كثيرين . قال مصعب :

« وأما عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراء وبرعهم بسهولة الشعر ، وشدة الأسر ، وحسن الوصف ، ودقة المعنى ، وصواب المصدر ، والقصد للحاجة ، واستنطاق الريع ، وإنطاق القلب ، وحسن العزاء ، ومخاطبة النساء ، وعفة المقال ، وقلة الانتقال ، وإثبات الحجة ، وترجيح الشك في موضع اليقين ، وطلاوة الاعتذار ، وفتح الغزل ، ونهج العزل ، وعطف المساءة على العذال ، وأحسن التفجع وبخل المنازل ، واختصر الخبر ، وصدق الصفاء ؛ إن قدح أورى ، وإن اعتذر أبرأ ، وإن تشكى أشجى ، وأقدم عن خبرة ولم يعتذر بغرة ، وأسر النوم ، وغم الطير ، وأغد السير ، وحير ماء الشباب ، وسهل وقول ، وقاس الهوى فأربى ، وعصى وأخل ، وحالف بسمعه وطرفه ، وأبرم نعت الرسل وحذر ، وأعلن الحب ، وأسر ويطن به ، وأظهره وألح ، وأسف وأنكح النوم ، وجنى الحديث وضرب ظهره لبطنه ، وأذل صعبه ، وقنع بالرجاء من الوفاء ؛ وأعلى قاتله ، واستبكى عاذله ، ونفض النوم ، وأغلق رهن منى ، وأهدر قتلاه ، وكان بعد هذا كله فصيحاً » (٣٠) .

النظرة هنا استقصائية إحصائية شاملة ؛ وهي ما لم نر له مثيلا في تاريخ النقد العربي كله ، لا قبل مصعب هذا ولا بعده ؛ أن يركز ناقد فيستقصى كل ما قام به شاعر . وحدث ذلك في تلك الحقبة المبكرة أمر لافت للنظر حقيقة . وقد نستنتج من هذا النص أمرا جديدا هو أن عمل الشاعر كان يؤخذ أحيانا ليُقر ويصنع ، لتخرج منه في النهاية مقاييس معيارية يمكن أن تقاس بها جودة الشعر ؛ وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا رافد جديد من روافد النقد الأدبي عند العرب .

وفي هذه المجالس تقرر كثير من المبادئ النقدية التي ينتظمها جميعا تيار الدين . وقد أجتزىء هنا باقتباس بعض النماذج . فمجلس عقيلة على سبيل المثال قد ضم شعراء الحب من أمثال جميل بثينة ، والأحوص ، وكثير عزة . وقد نقدت عقيلة بيتا لكثير يقول :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثل لي ليل بكل سبيل

توجهت إلى الشاعر قائلة : « أنت الأم العرب عهدا » ؛ لأنه عزم على نسيان حبيبته (٣١) .

هذا المقياس من الممكن أن يدرج - كما اعتاد الباحثون أن يفعلوا - تحت مبدأ نبيل العاطفة أو سماحتها . وهو مبدأ يتردد كثيرا في تاريخ النقد ، ولكن ما يعيننا هنا ونحن نناقش روافد النقد أن نبحث عن الأساس الذي يرد إليه هذا المبدأ . وواضح جدا أنه ينبع من فكرة الآية القرآنية ، أو على الأقل يتمشى معها ، وهي قوله تعالى : « هل جزاء الإحسان إلا الإحسان » (٣٢) .

وقد ضمت مجالس سكتة شعراء النقائض (جريرا والفرزدق على الأخص ، أو معهم الأخطل على وجه العموم) . وهي تقول لجرير : « أنت رجل عفيف » ؛ والمقياس خلقى بحث كما نرى . كان ذلك لأنه قال :

طرفتكم صائدة القلوب وليس ذا
حين الزيارة فارجمي بسلام (٣٣)

والإلحاح على التقوى قاد الخليفة عبد الملك إلى أن يكفر قيس بن ذريح لأنه قال في بيت من الشعر إن نباح الكلب أوقع في سمعه من أذان أيوب :

نباح كلب بأعلى السواد من شرف
أشهى إلى النفس من تأذين أيوب

وقد تحريت هذه الواقعة بميل شديد إلى معرفة موقف الشاعر فيها فوجدت أن سياق القصة قد يشفع له :

كان رجلان في طريقهما إلى قباء ، وبعد أن جهدا من السير ، وكان الجبل ما يزال بعيدا عنهما ، تمنى أحدهما أن لو قصرت الشقة وظهر لها قباء على أي صورة . ومع هذه الأمنية والتشوق والتشوق انبعثت رغبة عارمة في أن يتسما ولو حتى نباح كلب يريجهما مما هما فيه من عناء (٣٤) .

وقد نرى أن هذا التيار الخلقى في تقويم الشعر كان نابعا من مبادئ الإسلام ، ومع ذلك فقد كان هذا وجهاً واحداً للذوق الأدبي الذي ساد آنذاك ؛ أما الوجه الآخر فكان تقويم الشعر على أساس فني خالص ، بعيداً عن الأخلاق والقيم . وهاهو ذا ابن عباس رضى الله عنه يغم شعر الحب الذي كان يقوله عمر بن أبي ربيعة (٣٥) .

ومثل موقف ابن عباس هذا موقف عبد الملك بن مروان الذي كان يقوم الشعر على أساس فني خالص (٣٦) .

والسؤال هنا : من أين استمد أصحاب هذا التيار زادهم النقدي ؟ هنا تسعفنا حقيقة ما نعرفه عن حصيلة المثقف العربي من التراث في تلك الآونة : معرفة النحو والصرف ، وفقه الأحكام

أن الرواية مشتلة عن تطور هذه الظاهرة ؛ فمرويات الشعر والنثر أمدت الموازنات على الأقل بمادة البحث وجعلتها في متناول الكثيرين . وربما كان الحافظ إلى عقد هذه الموازنات هذه المرة أن الشعراء الأمويين - بدافع من العصبية لعروبتهم وتاريخ أسلافهم - قد استخدموا أسلوبا بدويا ذكر جمهورهم بتتاج القدماء . ومن هنا نجد أن أشعار الأمويين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وذو الرمة والقطامي أصبحت تقارن بأشعار نظرائهم من العصر الجاهلي ، أمثال : زهير والأعشى والنابعة على وجه الخصوص^(٣٦) .

كان ثمة أيضا اتجاه لتصنيف الشعراء المتشابهين في صنف واحد . وقد وضع العرجي تاليا لعمر بن أبي ربيعة في صنف شعراء الحب . وهذا التصنيف هو بذرة فكرة الطبقات التي ستظهر فيما بعد مستوية على سوقها على يد ابن سلام الجعفي^(٣٧) .

وإلى جانب الموازنات وتصنيف الشعراء أو الطبقات كان التيار اللغوي ما يزال مستمرا . وقد رأينا نماذج تظهر منذ العصر الجاهلي نفسه ، ولكنه هذه المرة قد ازداد تبلورا عن ذي قبل . ولا يغيب عن البال تتبع ابن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق ، ومطاردته إياه في بضع مخالقات نحوية ، كان مردها إلى مجموعة من القواعد النحوية والأسلوبية التي كان قد اصطلح عليها لتلك الفترة^(٣٨) .

وقد نستطرد للمحظة فنسأل عما إذا كان الشعراء قد غضبوا دائما من موقف اللغويين منهم . في حالة الفرزدق حدث هذا ؛ ولا أدل عليه من قولته المشهورة لابن أبي إسحاق وقد سأله : علام رفعت « مجلف » ؟ قال له الفرزدق : على ما يسوؤك ويسوؤك . علينا أن نقول - نحن الشعراء - وعليكم أن تتأولوا . وأيضا فإن بعض الروايات تشير إلى أن البحتري كان يحقر من شأن ثعلب^(٣٩) .

وعلى الرغم من ذلك فقد كان اللغوي أو النحوي ، وهو من نطلق عليه لقب « ناقد » تجوزا ، كان يؤخذ رأيه وسيلة لنشر الشعر أو اشتها الشاعر ؛ ويؤيد هذا قصة مروان بن أبي حفصة ، حين عرض شعره في البصرة على يونس بن حبيب (ت ٧٩٩ / ١٨٣) فأجازه يونس ؛ وكان قرار الإجازة هذا سببا في شهرة الشاعر وترحيب الدوائر الأدبية بنتاجه^(٤٠) .

ومن المبادئ النقدية التي سادت أوساط نقاد العرب القدماء : مبدأ القديم والجديد . ويقتضينا المقام هنا أن نعروض للخلفية التاريخية لفكرة القديم والجديد ؛ لأن هذه الخلفية تلقي بعض الضوء على أصول هذا المقياس .

في حقل النحو العربي نقرأ عن عصر الاستشهاد . قالوا عنه إنه ينتهي عند منتصف القرن الثاني الهجري في الأمصار ، ونهاية القرن الرابع الهجري في البادية . ومعنى هذا أن اللغة العربية النقية والموثقة تقف جغرافيا وتاريخيا عند هذه الحدود .

ولنا هنا ملاحظة ، وهي أن فكرة المقام في الحضرة أو البادية كانت المحك الذي على أساسه فرض الخط الوهمي بين القديم والجديد ، أو بين الموثق والمولد ، أو بين الحجة وما ليس بحجة . وقد سبق ابن سنان الخفاجي عصره حين قال :

« فلو فرضنا اليوم أن في بعض القفار النائية عن العمارة قوما من العرب لا يخاطبون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ،

وقد تزيد أهمية هذا النص حين نجد أن كل خصيصة من خصائص الشعر أو الشاعر كان يعقبها نموذج شعري يدلل عليها أو يوضحها . ولهذا دلالة على جانب مهم من جوانب النقد التطبيقي ، الذي سيزدهر في القرن الرابع الهجري .

ولا غرو فابن أبي ربيعة على أي حال قد لفت أنظار معاصريه أكثر من أي شاعر آخر ، وحوله تركزت ملاحظات نقدية على جانب كبير من الأهمية . وهذا ابن أبي عتيق يقول عنه : « أشعر قريش من دق معناه ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، متن حشوه ، وتعطفت جوانبه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته »^(٤١) .

وتبعنا لما قيل عن ابن أبي ربيعة هنا أو هناك تركزت حوله حركة نقدية مهمة : راح البعض فيها يركزون على مناقشة العاطفة عنده ، وآخرون يهتمون بأسلوبه الشعري عموما ، وتفوقه في شعر الحب على وجه خاص ، على حين ظل كثيرون مشدودين إلى متابعتة بمقياس قربه من الأخلاق والقيم الدينية أو بعده عنها^(٤٢) .

والراصد لهذه الأنشطة النقدية حول عمر بن أبي ربيعة يكاد يميز عددا من الروافد التي لا حصر لها ؛ ومنها نذكر : الذوق الجمالي العام للعصر ؛ والنماذج الشعرية الموروثة ، إلى جانب مبادئ العلوم النظرية ، من نحو وصرف وغيرهما . وأهم منها جميعا هذا الرافد الجديد ، وهو التكنيك الشعري الجديد ، الذي يركز على النص ، فيبدأ منه وينتهي إليه ؛ وهو الذي يمثل كل ما جاء في نص مصعب الذي أوردناه .

وكما أشرنا من قبل ، كان لبعض الأحداث الأدبية أثر ما في توجيه النقد ؛ ففي العصر الأموي أيضا نشطت الموازنات مرة أخرى . وبدلا من موازنة شعراء الرسول بشعراء قريش ، أصبحت الموازنة تتناول شعراء الحب ، كالموازنة بين عمر بن أبي ربيعة وابن قيس الرقيات وجميل ؛ أو تتناول بعض شعراء النفااض : جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري^(٤٣) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن روافد الموازنات يمكن ردها إلى نغمة العصر ، وهي التي نجد نماذج لها في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو في الفقه بوجه عام . وما الموازنات إلا نوع من التقابل ، تذكر فيه الحثيات ، ويستخدم فيه المقياس للخلوص إلى نتيجة أو استنتاج .

ومع مرور الوقت ، واستقرار المقياس في الفقه الإسلامي في أواخر القرن الأول الهجري ، نستطيع أن نرى صدى هذا التطور مثلا أيضا في الموازنات الأدبية ؛ إذ جنحت إلى نوع من الدقة ، وإلى مزيد من الموضوعية . سئل نوفل بن مساحق عن أبيها أشعر : عمر بن أبي ربيعة أم ابن قيس الرقيات ، فكان جوابه : حين يقولان ماذا^(٤٤) ؟ وفي هذا التساؤل رغبة في البدء من النص . وهذا يوقفنا على شكل الموضوعية المنشودة التي أصبح الناقد حريصا على تحقيقها . وهذا يربنا أن نهج الموازنات قد تبلور عن ذي قبل ، وأصبح الميل فيه إلى نوع من الموضوعية التي تعتمد النص أساسا للدراسة . وهذا الوليد بن عبد الملك يوازن بين جميل وابن أبي ربيعة فقط في أجل بيت قاله كل منهما في الغزل^(٤٥) .

ويفضى بنا البحث في ظاهرة الموازنات في العصر الأموي إلى حقيقة

التعسف في إطلاق الأحكام . وربما صار حب القديم - على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين - نوعاً من العبادة ؛ عبادة القديم لمجرد قدمه (٥٢) .

ويخيل إلى أن الرواة هنا أيضاً كان لهم دور نشط في هذا الاتجاه ، تماماً كما كان دورهم نشطاً في الموازنات ؛ فالقديم هو بضاعتهم ؛ وقد اعتمدوا على ما لهم من شهرة ومكانة بين الناس فروجوا له . أضف إلى هذا أن تدوين القديم كان سبباً آخر دعا النقاد إلى المقارنة . وقد تأصلت هذه الظاهرة إلى حد أن النقاد التطبيقيين في القرن الرابع الهجري ، كالأمدي والقاضي الجرجاني والصاحب بن عباد والحاتمي والعميد وغيرهم ، كانوا يحكمون لشاعر أو عليه بمدى قربه من الإطار الأدبي الذي تحرك فيه القدماء بأشعارهم أو بعده عنه .

وإذا رحنا نتلمس قيمة القديم فإننا نرى أن السبب لهذا ربما يكون مستقى من فكرة دينية صرف ، عمادها حديث الرسول ﷺ : « خير القرون قرني ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » . ولا شك أن هذه الفكرة على المستوى الديني والاجتماعي قد امتد تأثيرها أيضاً إلى مجال الأدب ، فكان لها من السيطرة الملساء من خلال ما عرضناه من نصوص .

وترتبط المناقشات الموسعة حول القديم والجديد في النقد بظاهرتين مهمتين : البديع والسرقات . وأرى أن هذه أمور ثلاثة لا تنفصل ، وإلا جاءت النتائج مهتزة .

لقد ظن أن القدماء قد استوعبوا كل الصور الشعرية ، وأنهم سبقوا إلى كل كمال ، ومن هنا سيطرت فكرة « ما ترك الأول للآخر » . وربما قاد هذا الظن عدداً من « المحدثين » إلى الإغراق في استخدام الصور البلاغية ، بل ربما اقتضاهم هذا أيضاً أن يرتكبوا مغالطات في استحياء القدماء أو حتى سرقتهم ؛ لأن ذلك كله كان الطريق الأمثل من وجهة نظرهم لإحراز التفوق الأدبي وإشعار الناس - النقاد والجماهير على السواء - بنوع من خصوصيتهم أو تميزهم .

والذي يجعل من معيار القديم واحترامه أو الأخذ به أمراً موضوعياً هو فكرة الطبقات ؛ لأن التأليف في الطبقات إنما يقود إلى فهم أكثر وضوحاً للقديم ، ويحدد - من ثم - على وجه الدقة موطن الاقتباس أو التقليد أو حتى السرقة .

وإذا قلنا الطبقات فإننا ندخل صوب عصر يزدهر فيه النقد والبلاغة وتتشابك أغصانها لبشراً في النهاية نظرية عبد القاهر في النظم . يقول فون جرونيباوم : « هناك عدد من العوامل التي عملت على إلهام كل من كتب عن النظرية النقدية عند العرب ؛ وهذه العوامل هي : حاجة الكتاب ، ومحاولة علماء الكلام في تأسيس فكرة الإعجاز البياني للقرآن الكريم ، وأخيراً الرغبة الأصيلة في دراسة أو فهم طبيعة الشعر وتأليفه » (٥٣) .

ومنذ ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) حتى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) تتوالى المؤلفات البلاغية والنقدية . ویرغم وضوح أهداف المؤلفين فيها فإن القارئ لهذا التراث النقدي ، النظري منه والتطبيقي ، إنما يدرك نوعاً من التكرار والنقل . ومن هنا جاز لنا أن نقول إننا مهما عانينا في البحث عن روايد تيار نقدي ما في عصر معين

وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين (٥٤) .

وفي الحقل الأدبي فقد حددت إشارة أبي عبيدة « القديم والجديد » حين قال : « فتح الشعر بامرئ القيس وختم بذی الرمة » (٥٥) . وقد صار هذا القول يتداول على مر الأجيال . ومعنى هذا أن عصر القدماء ينتهي - كما أراده لنا أبو عبيدة - بموت ذی الرمة سنة ١١٧ هـ / ٧٣٥ م (٥٦) ؛ وكل شاعر جاء بعد ذی الرمة كان ينخرط تبعاً لهذه المقولة في سلك « المحدثين » .

وقد نعجب إذ نجد - استثناء من ذلك - ما أورده سيبويه في كتابه ، حيث استشهد بأبيات لبشار المتوفى ١٦٧ هـ / ٧٨٣ م . وعلى كل فإن التقسيم إلى قدماء ومحدثين كان ظاهرة صحية في تاريخ الأدب العربي ونقده ؛ إذ شجع على قراءة القديم وتمثله وهضمه ، إلى جانب تحليل المحدث ومضاهاته به . ونحن مع الدكتور إبراهيم سلامة في قوله : « إن العراك تقليدي بين المتقدمين والمتأخرين في كل أدب حي » (٥٧) .

والذي يقرأ التاريخ الأدبي للعرب يجد مناقشات موسعة ، كلها مكرسة لفكرة القديم والجديد . يقول الفرزدق (ت ٧٢٨ / ١١٠) : « الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فأخذ امرؤ القيس رأسه ، وعمرو ابن كلثوم سنانه ، وعبيد بن الأبرص فخذه ، والأعشى عجزه ، وزهير كاهله ، وطرفة كركرته ، والنايفتان جنبتيه ، وأدركناه ولم يبق إلا المذراع والبطون فتوزعناه بيتنا » (٥٨) .

نصيب الأسد من الجدارة والتميز قد أعطى للقدماء حتى منذ العصر الأموي . وقد عاشت هذه الفكرة طويلاً بعد ذلك . كان يظن دائماً أن القدماء قد سبقوا وحققوا في شعرهم كل القيم الأدبية الممكنة (٥٩) .

ويعر الزمن وتظل الفكرة طاغية ، ممثلة في تمجيد القديم في الشعر : ألفاظه ، ومعانيه ، وأخيلته . ويسجل الأصمعي إعجابه ببيتين ظانا أنها لشاعر قديم قائلاً : « هذا الديباج الخسرواني ، والوشى الإسكندراني » ، وعندما يعرف أنها لأبي تمام يقول : « خرق خرق ، مزق مزق ! » (٦٠) .

وابن الأعرابي كذلك سجل إعجابه بشعر أبي نواس ، ولكنه يعود فيقول : « ولكن القديم أحب إلى » . وهو يعلل لرأيه في نص آخر إذ يقول : « إنما أشعار المحدثين - أبي نواس وغيره - مثل الریحان ، يشم يوماً ويذوي فيرمى به ؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيباً » (٦١) .

نظرة النقد هذه إلى القديم وتمجيده إياه ربما كانت السبب في محاولة الشعراء تقليد القدماء ومحاكاتهم أو السرقة منهم . وقد راح الشعراء يبررون موقفهم هذا . وما هوذا الفرزدق يقول : « خير السرقة ما لم تقطع فيه اليد » (٦٢) . والأخطل كان جريشاً في اعترافه : « نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة » (٦٣) .

وقد كانت حماسة بعض العلماء للقديم عالية النبرة . استمع إلى أبي عمرو بن العلاء يقول : « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قذمت عليه أحداً » (٦٤) . ففي رأيه أن الأخطل شاعر مُفْلِق ، أو هو فحل ، ولكن عيبه أنه لم يعيش في العصر الجاهلي . وهذا منتهى

فإن هذه الروافد مهما تعددت فلن تغنى عن أن ينضم إليها رافد آخر في كل مرة ، هو رافد النقل والتقليد لهذا التيار أو ذاك .

روافد الموازنات في العصر العباسي قد تعددت ، ولكنها في الوقت نفسه تتغذى على الروافد التي متحت منها الموازنات في العصر السابق على العباسيين وهو العصر الأموي .

وروافد التيار اللغوي في النقد التطبيقي خلال القرن الرابع الهجري قد تعددت فترجع إلى الخبرة غير المحدودة بمادة المعجم العربي والحدود التي نصبها للكلمات فيما يتعلق بضبطها ومعناها ، أو قد ترجع إلى معرفة دقيقة بمسائل علمي الصرف والنحو ، أو معرفة بعروض الشعر العربي ، ولكن هذا التيار اللغوي - برغم هذه الروافد جميعها - إنما يمكن وصله بنظيره الذي كان يجيا - أو على الأقل كان يمارس - في عصور سابقة على القرن الرابع الهجري ، وهكذا .

إذن فمسئولية الأجيال تجاه المعرفة ونقلها بمعناها الشامل هي المسئولة عن نقطة «تتابعية» الروافد وتردادها من عصر إلى عصر ، على الأقل في مجال النقد الأدبي عند العرب . ومع الصعوبة التي تكتنف البحث عن هذه التتابعية فإنه لا ينبغي لنا أن نهون منها أو نتجاهلها مهما تكن الأسباب .

إن الباحث في النقد الأدبي القديم عند العرب يلح عليه سؤال كبير مؤداه : إلى أي مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد أو استقلاله ؟ لقد شغلني هذا السؤال طويلا ، وطالما أحسست وأنا أقرأ مؤلفات النقد القديم بأن هناك حلقات متصلة وأخرى مفقودة . والحلقات المتصلة توقفت ولا شك على كثير من أسرار هذا النقد ، ولكن الحلقة أو الحلقات المفقودة - في رأيي - هي الأهم ؛ لأنها الشفرة التي عن طريقها نستطيع أن نحل كثيرا من ألغازه ومعانيه .

ويبدو لي دائما أن نقادنا القدماء كانوا يمتحنون من معين واحد ، وربما استقوا آراءهم تبعا لهذا من مصدر واحد . أما هذا المصدر فما يزال مجهولا لنا حتى الآن ؛ وهذا هو السؤال المحير .

والذي يجعلني أطرح هذه الفرضية : فرضية الاستقاء من منبع واحد ، أو الرجوع إلى أصل واحد ، عدة أمور :

لنأخذ مثلا نقاد العرب التطبيقيين ، من أمثال الأمدى والقاضى الجرجاني والحائمي والعميدى وأضرابهم . كان بعضهم معاصرا للبعض الآخر ؛ وقد أفهم أن يتخرج المعاصر في الاقتباس من معاصر آخر ، ما دامت السرقات الأدبية أمرا محظورا يحذرون منه وينبهون إليه في صنعتهم ؛ فلماذا إذن تم الاقتباس ؟ وهب أنه اقتباس ، فلماذا لم يحيلوا إلى بعضهم البعض بما تقتضيه الأمانة العلمية التي كانت على الأقل امتدادا لمظهرية العالم المسلم المتدين ؟ لقد اقتبس بعضهم من بعض تقريبا الأبيات نفسها التي كانت محل نقد . والذي يقرأ كل ما كتب في نقد المتنبي مثلا يجد - لا أقول شبه اتفاق بل اتفاقا كاملا في اقتباس أبيات بعينها ، بل أكثر من ذلك كان هناك تركيز على الجوانب السلبية نفسها هنا وهناك . وقد اقتبسوا كذلك وجوه الاعتراضات ، فإذا بها هي هي دون تصرف يذكر . وأكثر من ذلك اقتبس بعضهم - ولا أقول جميعهم - اللغة النقدية نفسها . ظاهرة محيرة إلى أبعد الحدود .

كذلك فإن إصدار الأحكام النقدية لم يكن على أساس من الاستقصاء ، بل كان الاعتماد فيه على أبيات منفردة . وغريب للغاية كذلك أن يكون التركيز على العيوب قد مس معظم الأبيات الشعرية المشهورة ، التي تعد في رأي الكثيرين بيت القصيد .

وعلى أية حال فإن العثور على الحلقة المفقودة المشار إليها إنما يساعد على تأصيل أدق لهذا التراث النقدي القديم ، والعودة به إلى مصادره أو روافده الحقيقية .

ومع هذا فإننا نستطيع أن نشير إلى روافد ما أسميناه نظريتي الكمال اللغوي والجمال البلاغي - وهما عماد النقد القديم - في عدد من العلوم أو المبادئ اللسانية واللغوية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة ، إلى جانب ما أطلقنا عليه نعمة العصر أو روحه في الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو استيحاءاتها ، سواء بقصد أو بدون قصد ، إن لم يكن في المسائل الجزئية ففي المنهج والإطار العام ، وأيضا في إعمال بعض الوسائل الفقهية ، على نحو ما رأينا في مبدأ القياس الذي ترد إليه الموازنات .

هذا النوع من الثقافة الموسوعية يبدو واضحا في عرض النقاد لبعض الأسس أو الصور البلاغية ؛ إذ نجد أن استشهادهم قد جاء ليتسع لأبيات من الشعر الجاهل أو الإسلامي ، ولآيات من القرآن الكريم أو لبعض الأحاديث ، مثلما كان يحدث في مجال الفقه ، حيث اعتمد الفقهاء أحيانا - عند التدليل على أمر ما - على وجه لغوي اقتضاهم إثبات الأبيات التي تؤيده ، أو المعاني المعجمية التي تدلل عليه .

وحين نتصفح كتابا في الفقه مثلا فنجد يقول : على المسلم أن يتوضأ قبل كل صلاة ، وعليه تطهير الثوب والبدن ، وعليه كذا وكذا ، فإن هذا بعينه ما تجده في أسلوب الناقد العربي ، إذ يقول : على الشاعر أن يختار كلماته ، وعليه أن يكون كذا أو كذا ، ويشترط لفصاحة اللفظة أن تأتى على الشكل الفلاني ، وهكذا . وهذه اللغة طلبية ، تأمر بفعل شيء أو تنهى عن فعل شيء آخر ؛ والقارئ في كل مرة يحس بنوع من النقص لا يكمله إلا الالتزام بكل ما يقال في اشتراطات النقد . وقد قال النقاد هذا ونسوا أنهم يتعاملون مع الكلمة في ساحتها المرنة وهي ساحة الشعر ، ونسوا أيضا أنهم يتعاملون مع أجدر الناس بحق حرية الكلمة وهم الشعراء .

وشيء آخر ، هو أن الناقد العربي القديم قد نصب من نفسه قاضيا بكل ما تعنيه هذه الكلمة . ولا أدل على ذلك مما ذكره في مقدمات كتبهم ؛ فجميعهم يؤكد في هذه المقدمات أنه لا يتوخى إلا الحق وتبين وجه الصواب ، ويركز على أن الهدف إنما هو الإنصاف والعدل ، وما إليهما من فكرة التوسط ، ما دامت الفضيلة وسطا بين رذيلتين . ومن هنا نجد أن كل هذه الآراء إنما تنبعث من منطق ديني صرف ، وخلقى خالص .

وأمر أخير نلاحظه على هذا النقد هو أنه كان تسجيليا ، مثله في ذلك مثل علم التاريخ ؛ فلم تغد منه معظم الحركات الأدبية التي ظهرت وتطورت . وعلى سبيل المثال نشير هنا إلى ما كان في العصر العباسي من اتجاه إلى استخدام لغة سهلة طيبة ، قريبة من لغة الحياة اليومية ، وذلك في مجال الشعر ، كما فعل أبو العتاهية وبنو برد ، وأيضا الاستخدام المتحرر للبلاغة ، كما فعل مسلم بن

الوليد ، بالإضافة إلى ابتداء صور شعرية جديدة ، نجى لتتواصل مع الفكر المتطور لهذا العصر ، كما فعل أبو تمام ، وكذلك نظم الشعر في أوزان سهلة وقصيرة ، أو افتتاح القصائد دون مقدمات غزلية تقليدية . . (٥٤) .

كل هذا وغيره كثير قد ساعد على تأصيل عدد من المبادئ النقدية وليس العكس . ومعنى هذا أن النقد لم يقد كل تلك الحركات ، ولا كان سببا فيها ، ولا حافزا إليها ، بل كانت هذه الحركات قد ظهرت أولا ، ثم كان على النقد أن يشير إليها أو يسجلها .

وعلى أية حال فإن لم أقصد الاستقصاء بهذه المقالة بقدر ما هدفت إلى تفجير قضية الروافد لنقدنا العربي القديم ، بوصفها المفاتيح التي تعين على فهم هذا التراث فهما أفضل ، وفي ضوءها نستطيع إنصاف نقادنا الأوائل من جيل الرواد ، وبدونها فقد نظلهم أو نسيء فهم بعضهم على الأقل . وفي الحاليتين لا نعتقد أن ذلك يكون أخف الأضرار .

وبعد ، ففي خضم الدعوة المعاصرة إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية وقراءتها ، والترويج لفكرة الترجمة وكثرة النقل عن هذا الأدب أو ذاك ، ينبغي لنا أن نتساءل : هل فهمنا أدبنا أولا ؟ سؤال مفتوح !



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامية

المواضع

- (١) الأسس الجمالية ، ص ٣٤٥ ، ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد ، ص ٦ .
- (٢) مستقبل الشعر ، ص ٢٩ .
- (٣) بدوي طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي ، ص ٤٦ .
- (٤) Von Grunebaum: Growth and Structure of Arabic Poetry, See: The Arab Heritage, Princeton Univ—Press, 1944 pp. 121-136.
- (٥) الجاحظ : البيان ، ج ٢ ص ٩ ، أيضا أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ١٩ - ٢٨ ، وكذلك حفي شرف : النقد ٢٣٣ - ٢٦٦ .
- (٦) المرزبان : الموشع ، ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٧) الأصمعي : فحولة الشعراء ، وانظر أيضا مطلوب : مناهج ، ص ٨٦ .
- (٨) لمزيد من هذه الألقاب انظر القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
- (٩) Von Grunebaum: Growth... p. 122.
- (١٠) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩٦ ، وأيضا : الموشع ، ص ٨٢ - ٨٤ ، وأشياء من هذا القبيل نجدها في كتاب : سعيد الأفغاني : أسواق العرب . فصل سوق عكاظ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .
- (١١) القرشي : جمهرة أشعار ، ج ١ ص ٨٢ ، ٨٣ ، طبانة : دراسات ص ٤٦ ، ٤٧ . وقرأ عن قصة أم جندب في ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ص ١٧١ ، وأيضا الموشع ، ٢٨ - ٣٢ ، حيث يؤكد هذه القصة بخمس روايات متعددة .
- (١٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٢٥ .
- (١٣) القرشي : جمهرة أشعار ، ج ١ ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (١٤) ديوان لبدي ، ص ٢٥٦ ، طبانة : دراسات ، ص ٧٦ .
- (١٥) صحيح البخاري (كتاب الإيمان) ص ٨٣ ، شرح العسقلاني .
- (١٦) ابن سلام : طبقات ، ص ٥٢ ، الجاحظ : البيان ، ج ١ ص ٢٣٩ .
- (١٧) المرزوقي : شرح ديوان ، ص ٩ .
- (١٨) القرشي : جمهرة ، ج ١ ص ٣٧ .
- (١٩) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٧٢ .
- (٢٠) طبانة : دراسات ، ص ٧١ .
- (٢١) اقرأ عرضا وافيا لهذا في Francesco Gabrieli, Religious Poetry in Early Islam. pp. 5—17 See: Arabic Poetry: Theory and Practice ed. by Von Grunebaum, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1973. والآيات المقتبسة هنا من سورة الليل ، آيات ٥ - ١١ ، وتخرج الحديث في كتاب صحيح البخاري (المناقب) ١٨ ، مسند أحمد بن حنبل ج ٢ ص ٣٩٨ ، ٣٩٩ .
- (٢٢) الموشع ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ديوان كثير ، ص ١٠٨ . الفرزدق انهم كثيرا بسرقة بيت جميل الذي قال فيه : أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي لبلى على كل مررب انظر ديوانه ، ص ٥٩ .

- ويلبريس سكوت : خمسة مدخل إلى النقد الأدبي . ترجمة د/عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليل . العراق ١٩٨١ .
- محمد ياسر شرف : مستقبل الشعر . دمشق ١٩٨٢ .
- بدوي طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي . القاهرة ١٩٥٤ .
- Von Garunebaum: Growth and Structure Of Arabic Poetry, The Arab Heritage, Princeton Univ. Press, 1944 .
- الجاحظ : البيان ج ٢ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون . ط ٣ القاهرة ١٩٦٨ .
- أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ط أولى ، بيروت ١٩٧٣ .
- حفني شرف : النقد الأدبي عند العرب . القاهرة ١٩٧٠ .
- المرزباني : الموشح . تحقيق علي الجاوي . القاهرة ١٩٦٥ .
- الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق Charles C. Torrey ط أولى ، بيروت ١٩٧١ .
- القرشي : جمهرة أشعار العرب . تحقيق علي الجاوي ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام . القاهرة ١٩٥٦ .
- سعيد الأفغاني : أسواق العرب . ط ثانية . دمشق ١٩٦٠ .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء . تحقيق أحمد شاکر . ط ثانية ، القاهرة ١٩٦٦ / ١٩٦٧ .
- طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . القاهرة ١٩٥٦ .
- ديوان ليبي : تحقيق إحسان عباس . الكويت ١٩٦٢ .
- البخاري : صحيح البخاري ج ١ فتح الباري في شرح صحيح البخاري للحافظ العسقلاني . بيروت ١٣٠٠ هـ .
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاکر . القاهرة ١٩٥٢ .
- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة . نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ط أولى ، القاهرة ١٩٥١ .
- المبرد : الكامل ، تحقيق محمد إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ١٩٥٦ .
- Francesco Gabrieli: Religious Poetry in Early Islam. Arabic Poetry: Theory and Practice. ed. by: Von Grunebaum. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1973.
- القرآن الكريم .
- ديوان كثير عزة : تحقيق إحسان عباس . بيروت ١٩٧١ .
- ديوان جرير : تحقيق محمد إسماعيل الصاوي . بيروت ١٩٦٩ .
- الأصفهاني : كتاب الأغاني ، تحقيق إبراهيم الأنباري . القاهرة ١٩٦٩ .
- ديوان الكنيت : جمع داود سلوم . بغداد ١٩٦٩ .
- الجوهري : الصحاح . تحقيق أحمد العطار . القاهرة ١٩٥٦ .
- ابن منظور : لسان العرب . نسخة مصورة عن طبعة بولاق . بدون تاريخ .
- أحمد أمين : النقد الأدبي . القاهرة ١٩٦٣ .
- ابن رشيق : المعتمد : بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . ط ٤ ، بيروت ١٩٧٢ .
- ابن الأنباري : نزهة الألباء في طبقات الأدباء . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٩٦٧ .
- طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط ١٠ ، القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن سنان : سر الفصاحة . تحقيق علي غودة . القاهرة ١٩٣٢ .
- محمد عبيد : الرواية والاستشهاد باللغة . القاهرة ١٩٧٢ .
- إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطويين العرب واليونان . ط ٢ القاهرة ١٩٥٢ .
- الأمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . تحقيق الأستاذ السيد صقر القاهرة ١٩٦١ .
- داود سلوم : النقد العربي القديم . ط ٢ بغداد ١٩٦٦ .
- (٢٣) سورة الرحمن ، آية ٦٠ .
- (٢٤) ديوان جرير ، ج ٢ ص ٩٩٠ .
- (٢٥) الموشح ، ص ٣٢٣ .
- (٢٦) الأغاني ، ج ١ ص ٨١ . سنجد أن قدامة لم يعلق كبير أهمية على المعنى ، حميدا كان أو ذميا ، إذ ليس للشعر عنده غاية أخلاقية أو تعليمية . انظر عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٧١ .
- (٢٧) لهذا وغيره انظر طيانة : دراسات ، ٨٩ - ٩٩ .
- (٢٨) الأغاني ، ج ١ ص ٣٤٨ ، ديوان الكنيت ، ج ١ ص ٩٣ .
- (٢٩) الأغاني ، ج ١ ص ٣٤٩ ، ديوان الكنيت ، ج ١ ص ١٩٥ . وفي رأي أن نصيبا لم يكن مصيبا هذه المرة . انظر مادة «وير» في كل من الصحاح ولسان العرب .
- (٣٠) الأغاني ، ج ١ ص ١٢٠ - ١٤٥ .
- (٣١) أحمد أمين : النقد ، ص ٤٢٦ ، زغلول سلام : تاريخ النقد ص ٨٠ .
- (٣٢) الأغاني ، ج ١ ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١٤٩ .
- (٣٣) نشر النقائض بحققة Anthony A. Bevan في ٣ أجزاء ١٩٠٥ - ١٩١٢ Brill, Leiden. ويقال إن أبا تمام قد كتب كتابا في نقائض جرير والأخطل ، وقد نشر هذا مؤخرًا عبد المجيد المحتسب . دار الفكر ١٩٧٢ . وأحسن ما كتب عن النقائض كتبه أحمد الشايب تحت عنوان : تاريخ النقائض في الشعر العربي .
- (٣٤) الأغاني ، ج ١ ص ١١٣ .
- (٣٥) السابق ج ١ ص ١١٤ .
- (٣٦) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٦٤ ، ٥٤ على التوالي .
- (٣٧) نفسه ، ص ٤٢ .
- (٣٨) الموشح ، ص ٥٠٠ ، المعتمد ، ج ١ ص ١٣٣ ، ابن الأنباري : نزهة الألباء ، ص ٢٠ .
- (٣٩) انظر القصة بالتفصيل في مطلوب : مناهج بلاغية ، ص ٨٢ .
- (٤٠) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ٥٥ ، الموشح ص ٧٤ .
- (٤١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٦٨ .
- (٤٢) محمد عبيد : الرواية والاستشهاد باللغة ، صفحات ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨ .
- (٤٣) ابن الأنباري : نزهة الألباء ٦٥ ، ٦٦ .
- (٤٤) بلاغة أرسطو ص ٦٧ .
- (٤٥) الموشح ص ٥٥٣ .
- (٤٦) الأغاني ج ١ ص ٧ .
- (٤٧) الأمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٣ ؛ وانظر الفصل الممتع الذي كتبه الدكتور محمد ياسر شرف تحت عنوان : تجربة أبي تمام ص ٢١ - ٣٩ في كتابه : مستقبل الشعر .
- (٤٨) الموشح ص ٣٨٤ .
- (٤٩) السابق ص ١٦٨ .
- (٥٠) السابق ص ٢٢٥ .
- (٥١) الأغاني ج ٨ ص ٣٠٣١ .
- (٥٢) داود سلوم : النقد ص ٨٨ .
- (٥٣) في مقاله ... Growth ص ١٣٥ .
- (٥٤) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، صفحات ٩٥ - ١٠٠ .

المصادر حسب ورودها في المقالة :

- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ط أولى . القاهرة ١٩٥٥ .

اللفظ والمعنى في البيان العكري*

محمد عابد الجابري

١ - لعلنا لانجانب الصواب إذا قلنا إن المشكلة الإيستمولوجية الرئيسية في النظام المعرفي البيان : المشكلة التي أسست هذا النظام ، أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم ، هي مشكلة الزوج : اللفظ / المعنى .

كيف يمكن ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى في الخطاب البياني ؟

تلك هي المشكلة الرئيسية في الحقل البياني بمختلف مناطقه وقطاعاته ؛ فقد هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة ، وشغلت الفقهاء والمتكلمين ، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد ؛ نقد الشعر ونقد النثر ، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلني الصريح . وغنى عن البيان أن ما يهمننا هنا ليس التاريخ لأراء هؤلاء وأولئك حول هذه المسألة ، ولا دراسة ما يمكن أن يطلق عليه « نظرية المعنى » عند المفكرين البيانيين ؛ إذ إن ما يهمننا أساساً هو الجانب الإشكالي فيها ، ومدى مساهمتها في قبولية العقل البياني العربي ؛ أعني تحديد مرتكزاته وطريقة نشاطه ونوع علاقته باللغة وتعامله معها .

وانطلاقاً من هذا الشاغل الإيستمولوجي نسجل ، بادئ ذي بدء ، أن أول ما يلفت الانتباه في الدراسات والأبحاث البيانية ، سواء في اللغة أو النحو ، أو الفقه أو الكلام ، أو البلاغة أو النقد الأدبي هو ميلها العام والواضح إلى النظر إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانهين منفصلين ، أو على الأقل بوصفهما طرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر . نجد هذا واضحاً في الطريقة التي سلكها اللغويون في جمع اللغة ووضع معاجم لها ؛ وهي بصورة عامة طريقة الخليل بن أحمد ، التي انطلق فيها من حصر الألفاظ التي يمكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية ، والبحث فيها عما له معنى ؛ أي « المستعمل » ، وعما ليس له معنى ؛ أي « المهمل » . لقد كرس هذه الطريقة^(١) النظر إلى الألفاظ بوصفها فروضاً نظرية أو ممكنات ذهنية يمكن أن يكون العرب قد استعملوها في مخاطبتهم وتسمياتهم للأشياء ويمكن أن يكونوا قد أهملوها . ولما كان تحقيق تلك الفروض يتم بالرجوع إلى السماع ؛ أي إلى نوع من الاستقراء لكلام العرب ، وبما أن هذا الاستقراء لم يكن استقراء تاماً ، وما كان بالإمكان أن يكون كذلك ؛ نظراً لتعدد القبائل العربية ، واختلاف لهجاتها ، وتباعد منازلها الخ . . . فإن « المهمل » لم يكن ينظر إليه ، في عصر التدوين على الأقل ، على أنه مهمل بصفة نهائية ، بل بصفة « مؤقتة » ، ومن ثم فقد كان يتمتع بنوع من « الوجود » أو « الكيان » ، حتى ولو لم يكن له معنى . ولهذا نجد بعض اللغويين يعرفون الكلام بأنه « ما انتظم من الحروف المسموعة المتميزة » ، دون أن يشترطوا فيه أن يكون مفيداً لمعنى ، ولا وقوع المواضعة عليه ، وإنما قسموه إلى المهمل والمستعمل ؛ وقد « وصفوا المهمل بأنه كلام وإن لم يوضع لشيء »^(٢) . ومعنى ذلك أن اللفظ العربي يتمتع منذ البدء بكيان خاص به في استقلال عن « المعنى » . ومن هنا ستكون العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة من تلك العلاقات التي يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة وتخضع لمحددات مختلفة .

* تفضل الكاتب وخص مجلة «فصول» بهذا القدر من كتابه «بنية العقل العربي : دراسة تحليلية لنظم المعرفة في الثقافة العربية» . والكتاب مائل للطبع .

على الرغم من أن اهتمام النحاة الأوائل كان منصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تمكن من يراعيها من « انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالثنوية والجمع والتحقيق والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة لينطق بها وإن لم يكن منهم »^(٦) ، فإن تقعيد كلام العرب على مستوى المبني (= صيغ الكلمات والتراكيب) لم يكن من الممكن القيام به بدون الاصطدام بالإشكالية التي نحن بصدها ، إشكالية اللفظ والمعنى . وليس هذا راجعاً إلى العلاقة غلوثيقة التي تربط المبني بالمعنى في كل لغة ، بل يرجع كذلك ، بالدرجة الأولى ، إلى خصوصية الكتابة العربية التي تنفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهياته (الحروف والوزن) عن علامات المعنى ومحدداته (الحركات) . ومن هنا كان المشكل الرئيسي في النحو العربي هو « الشكل » أو « الضبط » ؛ أي وضع الحركات ، التي هي علامات تحدد المعنى المقصود ، على الكلمات^(٧) ، ومن ثم فإن وظيفة النحو العربي هي تخصيص المعنى وتحديد أكثر مما هي تنظيم المبني وضبطه .

ولم يكن النحاة ، حتى الأوائل منهم ، لتفوتهم هذه الحقيقة ؛ حقيقة ارتباط وظيفة النحو العربي بتحديد المعنى وتخصيصه أكثر من ارتباطها بضبط المبني وتنظيمه . بل إنهم يذهبون إلى أبعد من ذلك فيجعلون الخطوة الأولى في وضع النحو العربي مرتبطة بخطأ في الإعراب ارتكبت طفلة صغيرة ، إذ يحكى أن أبنه أبي الأسود الدؤلي المتوفى سنة ٦٩ هـ . « قالت له ذات يوم : يا به ما أشد الحر » ، فقال لها الرمضاء في الهاجرة يابنية . . . فقالت له : لم أسألك عن هذا ، وإنما تعجبت من شدة الحر . فقال لها فقولي إذن : ما أشد الحر . ثم قال إنا لله ، فسدت السنة أوغداً ، وهم أن يضع كتاباً يجمع فيه أصول العربية . . . »^(٨) . وهكذا فعبارة « ما أشد الحر » يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام ، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب . والاختلاف بين الحالتين يرجع ، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة ، بل يرجع فقط إلى الحركات ، أي علامات الإعراب .

و « الإعراب » في اصطلاح النحاة هو « الإبانة عن المعنى » . وفي هذا الصدد يقول الزجاجي : « والإعراب أصله البيان . يقال أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها ، ورجل معرب أي مبين عن حاجته » . ثم يضيف قائلاً : « إن النحويين لما رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدل على المعاني وتبين عنها سموها إعراباً أي بياناً ، وكان البيان بها يكون . . . ويسمى النحو إعراباً والإعراب نحواً . . . »^(٩) . ويقول ابن فارس : « من العلوم الجليلة التي خصت بها العرب الإعراب الذي هو الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ ، وبه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام ، ولولاه ما ميز فاعل من مفعول ، ولا مضاف من منوعوت ، ولا تعجب من استفهام ، ولا صدر من مصدر ، ولا نعت من توكيد »^(١٠) .

« النحو إعراب » ، والإعراب هو « الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ » وإذن فمركز اهتمام النحاة يقع داخل الإشكالية التي نحن بصدها إشكالية اللفظ والمعنى .

هذا التصور البياني للعلاقة بين اللفظ والمعنى الذي نجده سائداً لدى جامعي اللغة وواضعي النحو ، كان هو نفسه السائد في مجالات اللغويين والمتكلمين والفقهاء حول « أصل اللغة » : هل ترجع إلى المواضع والاصطلاح أم إلى التوقيف والإلهام . إن الاختلاف في هذه المسألة لم يكن يرجع إلى أسس لغوية أو اجتماعية (سوسولوجية) ، بل كان امتداداً للخلاف بين أصحاب الرأي وأصحاب الحديث ، بين المعتزلة وأهل السنة . فأصحاب الرأي من الفقهاء والمعتزلة من المتكلمين قالوا بـ « المواضع » بناء على أسس ترجع إلى منطلقاتهم وأصولهم في الفقه والكلام . وقد تمسك أهل السنة بالقول بـ « التوقيف » للسبب نفسه ؛ أي لأن أصولهم المذهبية في الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك^(١١) . أما نظرتهم جميعاً إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينهما . فالقائلون بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضع والاصطلاح كانوا يتصورون أن جماعة من الحكماء اتفقوا على إطلاق ألفاظ معينة على أشياء معينة ، ثم أذاعوا ذلك في الناس . أما القائلون بالتوقيف والإلهام فقد قالوا أن الله ألهم نبياً من أنبيائه بأسماء الأشياء ثم عمل النبي وصحبه على نشرها بين الناس . وهم غالباً ما يستندون في هذا إلى قوله تعالى : ﴿ وعلم آدم الأسماء كلها ﴾ (البقرة - ٣١) . وإذن فلقد كانوا جميعاً ، القائلون بالمواضع والقائلون بالتوقيف ، متفقين على أنه كان هناك في « الأصل » واضح للغة ، والخلاف بينهم إنما كان حول شخصية هذا « الواضع » : هل هو نبي يوحى إليه ، أم حكيم (= فيلسوف) اعتمد عقله في وضع الأسماء للأشياء^(١٢) .

نعم كان هناك من قال : « إن الألفاظ تدل على المعاني بذواتها » ؛ بمعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة كما في لفظ « خرير » الذي يحكي صوت الماء . غير أن هذه « النظرية الطبيعية » التي يقال إن شخصاً اسمه عباد بن سليمان قد قال بها ، قد رفضت رفضاً تاماً من جهة الأغلبية الساحقة من اللغويين والمتكلمين والفقهاء . على أن صاحب هذا الرأي م يكن يصدر ، فيما يبدو ، عن دوافع معرفية محض ، وإنما قال به استناداً إلى وجهات « كلامية » عقلية . فلقد احتج لرأيه بالقول إنه لولا « الدلالة الذاتية للألفاظ على المعاني لكان وضع لفظ من بين الألفاظ بإزاء معنى من بين المعاني ترجيحاً بلا مرجح ، وهو محال »^(١٣) ؛ والأمر الذي يوحى بأن القول بـ « الدلالة الذاتية » للألفاظ على المعاني إنما كان من أجل حماية هذا المبدأ ، مبدأ كون « الترجيح بلا مرجح محال » ، وهو من أهم المبادئ التي يقوم عليها الاستدلال في علم الكلام ، خصوصاً في أهم قضية عقدية ، قضية إثبات حدوث العالم ، ومن ثم وجود الله .

وجملة القول إن المناقشات التي جرت بين البيانيين ، من لغويين وفقهاء ومتكلمين في موضوع « أصل اللغة » ، كانت تنطلق من المنطق ذاته الذي انطلق منه جامعو اللغة وواضعو المعاجم : تصور المعاني والمسميات في جانب ، والألفاظ والأسماء في جانب آخر . ومن هنا كانت الإشكالية الرئيسية والأساسية في النظام المعرفي البياني تدور حول محور واحد هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كيف يمكن إقامتها وضبطها ، وما أنواعها ، على نحو ما سنرى في هذا المقال .

الأشياء وما يشبهها صارت تحلية عند الناس وعلامات ، وعلى هذا الوجه رفع الصوت . وإن شئت نصبت فقلت عِلْمٌ عِلْمُ الفقهاء ، كأنك مررت به في حال تعلم وتفقه ، وكأنه لم يستكمل أن يقال له عالم^(١٦) .

ومن وجوه «تصرف الألفاظ في المعاني» تصرفاً منطقياً تحديداً «الجهات» المنطقية النحوية بالإخبار على النكرة بنكرة ، وذلك ما يشرحه سيبويه في باب يقول فيه : «هذا باب تخير فيه عن النكرة بالنكرة ، وذلك كقولك : ما كان أحد مثلك ، وليس أحد خيراً منك وما كان أحد مجترئاً عليك . وإنما حسن الإخبار ها هنا عن النكرة حيث أردت أن تنفى أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل ذاهباً ، فليس في هذا شيء تعلمه كان قد جهله . ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارساً : حَسَنَ ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذلك في آل فلان وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل في قوم فارس ، لم يَحْسُنَ . لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا فارس وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح . ولا يجوز في «أحد» أن تضعه في موضع واجب . لو قلت : كان أحد من آل فلان «لم يجز» لأنه إنما وقع في كلامهم نفياً عاماً . يقول الرجل : أتاني رجل ، يريد واحداً في العدد لا اثنين . فتقول : ما أتاك رجل ، أي أتاك أكثر من ذلك . ثم يقول : ما أتاني رجل ولا امرأة . فتقول ما أتاك رجل ، أي : امرأة أتتك . ويقول : أتاني اليوم رجل ، أي : في قوته ونفاذه . فتقول : ما أتاك رجل ، أي : أتاك الضعفاء . فإذا قال : ما أتاك أحد ، صار نفياً عاماً لهذا كله ، وإنما مجراه في الكلام هذا . ولو قلت : ما كان مثلك أحداً ، أو : ما كان زيد أحداً ، كنت ناقضاً ، لأنه قد علم أنه لا يكون زيد ولا مثله إلا من الناس^(١٧) .

وواضح أننا هنا لا بإزاء تقرير قواعد نحوية تضبط كيفية النطق والكتابة ، بل بإزاء تقرير جهات الكلام ومعايير التفكير : في النص الأول كان الأمر يتعلق ببيان كيف أن الإعراب هو الذي يحدد قصد المتكلم . فرفع كلمة «علم» الثانية فيقولنا : «له علم علم الفقهاء» يعطى للعبارة معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي يكون لها مع النصب . وهذا يعني أن المتكلم ، عندما يحرك شفثيه وينطق بالعبارة ، يمارس عملية اختيار على صعيد المعنى ، أي أنه يفكر وهو يتكلم ، أو يتكلم وهو يفكر . وإذا كان هذا عاماً في جميع اللغات فإن الفرق بين اللغة العربية واللغات الأخرى التي تكتب فيها «الحركات» وتعد حروفاً تدخل في تكوين الكلمة ، إنما نلمسه بصورة جلية واضحة عند القراءة . فنحن عندما نقرأ : «له علم علم الفقهاء» لا نستطيع النطق بهذه العبارة إلا بعد التفكير في المعنى ، أي بعد اتخاذ قرار بموجبه المعنى الذي نعتقد أنه قصد المتكلم ، ومن ثم فإنه إذا كان النحو في اللغات الأجنبية يساعد على النطق الصحيح لغوياً ، دون أن يكون لذلك كبير علاقة بتحديد المعنى الذي يقصده المتكلم ، فإننا في اللغة العربية لا نستطيع قراءة النص قراءة صحيحة إلا بعد اتخاذ قرار بخصوص المعنى الذي نعتقد أو نرجح أن المتكلم يقصده دون غيره . وبعبارة قصيرة : في اللغات التي تكتب فيها الحركات مع الحروف : نقرأ لنفهم . أما في اللغة العربية فيجب أن نفهم أولاً حتى نتمكن من القراءة الصحيحة .

ومن هنا كان من الضروري لمن يريد رصد أبعاد هذه الإشكالية العودة إلى ، «الكتاب» ؛ كتاب سيبويه . لقد جرت العادة على عد هذا الكتاب كتاباً في «النحو» ، وهذا صحيح . ولكن ليس «النحو» كما نفهمه نحن اليوم وكما هو معروف في اللغات الأجنبية بوصفه «مجموع القواعد التي تمكن من اتباعها من نطق لغة ما وكتابتها ، بصورة صحيحة» . كلا ، فإن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول «الكتاب» ، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية ، بل هو أكثر من ذلك «قوانين» للفكر داخل هذه اللغة ، وبعبارة بعض النحاة القدماء : «النحو منطق العربية» . وهذا ما كان يعنيه ، تمام الوعى ، سائر البيانين إذ كانوا يعدون كتاب سيبويه كتاباً في «علم العربية» : «نحوها ولغة وبلاغة ومنطقاً ، كتاباً يمكن من استوعبه من الإمساك بمفاصل العلوم البيانية كلها بما في ذلك الفقه . يذكر أبو اسحق الشاطبي أن الجرمي الفقيه قال : «أنا منذ ثلاثين سنة أفنى الناس من كتاب سيبويه» (= في مسائل الفقه) . ثم يشرح الشاطبي السر في ذلك فيقول : «وكتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش . والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفها في ألفاظها ومعانيها ، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ونحو ذلك ، بل هربين في كل باب ما يليق به حتى أنه احتوى على علم المعاني والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ في المعاني»^(١٨) .

تصرف الألفاظ في المعاني ؟ . . كيف ؟

يجيب سيبويه عن هذا السؤال في أبواب من الكتاب . من ذلك مثلاً باب بعنوان «باب اللفظ للمعاني» يقول فيه : «أعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين»^(١٩) . يأتي بعده باب آخر بعنوان : «باب ما يكون في اللفظ من الأعواض» يقول فيه : «أعلم أنهم مما يحذفون (= ربما يحذفون) الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوضون ويستغنون بالشئ عن الشئ الذي في أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً»^(٢٠) . وتتوالى الأبواب حول علاقة اللفظ بالمعنى في كتاب سيبويه ، فهذا «باب في وقوع الأسماء ظروفًا وتصحيح اللفظ على المعنى»^(٢١) . و«هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام ولإيجاز والاختصار»^(٢٢) .

على أن مسألة «تصرف الألفاظ في المعاني» ووجوه هذا التصرف ليست مطروحة في كتاب سيبويه في الأبواب التي تحمل مثل هذه العناوين وحدها ، بل هي حاضرة في كل باب من أبواب الكتاب تقريباً ، إذ ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجده يربط فيها بين التغيرات التي تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى . من ذلك مثلاً قوله : «هذا باب يختار فيه الرفع ، وذلك كقولك : له عِلْمٌ عِلْمُ الفقهاء ، وله رأى رأى الأصلاء . وإنما كان الرفع في هذا الوجه لأن هذه خصال تذكرها في الرجل كالحلم والعقل والفضل ، ولم ترد أن تخبر أنك مررت برجل في حال تعلم وتفهم ، ولكنك أردت أن تذكر الرجل بفضل فيه وأن تجعل ذلك خصلة قد استكملها كقولك حسب حسب الصالحين ، لأن هذه

وكما اتجه اهتمام النحاة إلى الفروض اللغوية ، التي مزجوا فيها بين الجهات العقلية المنطقية والجهات اللغوية النحوية بحرصهم على التمييز بين «ما يصح» من الكلام و«ما لا يصح» ، بين «ما يجوز» و«ما لا يجوز» ، اهتموا كذلك بالبحث في الدلالة وأنواعها وترتيبها من حيث القوة والضعف . هكذا يميز ابن جني ، مثلا ، بين ثلاثة أصناف من الدلالة : لفظية ، وصناعية ، ومعنوية . ففعل «قام» ، مثلا يدل لفظه على مصدره ، أي على القيام ؛ وهذه دلالة لفظية ؛ ويدل بناؤه ، أي صيغته ووزنه ، على زمانه ؛ وهذه دلالة صناعية ؛ ويدل معناه (بوصفه فعلا لا اسما ولا حرفا) على فاعله ؛ وهذه دلالة معنوية . وأقوى هذه الدلالات في نظر ابن جني هي الدلالة الصناعية «لأنها وإن لم تكن لفظا فهي صورة يحملها اللفظ ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتمد بها . فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللفظ المنطوق فدخلت بذلك في باب العلوم المشاهدة . وأما المعنى فلما دلالاته لاحقة بعلوم الاستدلال (= المعرفة الاستدلالية) وليست في حيز الضروريات (= المعرفة الحسية ...) . ألا ترى حين تسمع «ضرب» قد عرفت حدثه وزمانه ، ثم تنظر فيها بعد فتقول : هذا فعل ولا بد له من فاعل ، فليت شعري من هو ؟ وما هو ؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل ؛ من هو ، ما حاله ، من موضع آخر لا من مسموع ضرب» (٢١) .

ولابد من الوقوف قليلا مع ما يقرره ابن جني هنا ، لأن الأمر يتعلق بمسألة ذات أهمية بالغة ، وتشكل مظهرا من مظاهر خصوصية اللغة العربية على المستوى الذي يمتنا هنا : مستوى العلاقة بين اللفظ والمعنى . إن تمييز ابن جني في اللفظ الواحد ، «قام» مثلا ، بين الدلالة اللفظية والدلالة الصناعية والدلالة المعنوية ، لا يتأتى إلا في اللغة العربية حيث تبتدىء الجملة بالفعل غالبا ، أو على الأقل حيث يمكن النطق بالفعل وحده دون أن يسبق ذكر الفاعل ، وأيضا حيث تقوم الصيغة أو الوزن الصرفي (فعل ، انفعال ، افتعل ، تفاعل ...) فاعل ، مفعول ، فاعل ، فعال ...) جسرا بين اللفظ والمعنى . إن لفظ «ضرب» صيغته هي فعل ، وما أن أصل المشتقات عند المدرسة البصرية ، وابن جني من أنصارها ، هو المصدر (لا الفعل كما يقول الكوفيون) ، فإن «ضرب» - الفعل ، يدل على مصدره أي على الأصل اللغوي الذي اشتق منه ، والذي يتألف من الحروف الثلاثة (ض . ر . ب) . ولكن الأصل اللغوي في العربية مجرد حروف لا يمكن النطق بها إلا إذا اتخذت هيئة ، أي وزنا معينا ، أي إذا «حركت» . فوضع الحركات على «ضرب» معناه إعطاؤها قالباً منطقياً ، وهو بتعبير ابن جني «صورة يحملها اللفظ» . وهذه الصورة هي التي تعين دلالاته (ضرب بالفتح تدل على من فعل الفعل ، وبالضم والكسر تدل على من وقع عليه الفعل ، وبالفتح والسكون تدل على الحدث مجردا عن الزمان ، كما تدل على الصنف من الشيء ، وبالفتح والكسر تدل على فاعل الضرب أو جيبه ... الخ . أضف إلى ذلك ضارب ، ضريب ، مضروب ، ضراب ... الخ) . ولما كانت صيغة هذا القالب المنطقي تستفاد بالنطق بها مع المادة اللغوية ، كانت الدلالة التي يحملها ، مثلها مثل دلالة المادة اللفظية ، «تدخل في باب العلوم المشاهدة» أي المعارف الحسية . فعندما نسمع كلمة «ضارب» نعرف ضرورة - أي بالإدراك الحسي الذي لا سبيل إلى دفعه - أن الأمر يتعلق بمن فعل الضرب . أما عندما نسمع كلمة

على أن التداخل بين التفكير والنطق ، بين «المنطق» و«النحو» في اللغة العربية ليس راجعا إلى طريقة الكتابة وحسب ؛ أعنى الكتابة بدون حركات ، بل إن الأمر أعم من ذلك وأعمق . وهذا ما يكشف عنه النص الثاني الذي أوردناه سابقا ، المتعلق بالإخبار عن النكرة بالنكرة . فالعبارة التي حللها سيويه في هذا النص لا يتعلق المعنى فيها بالحركات ، بل بكون الكلمة التي وضعت خبرا جاءت نكرة . وهكذا فسواء وضعنا الحركات على ألفاظ تلك العبارات أو لم نضعها فـ «تصرف الألفاظ في المعاني» يبقى قائما ، لأن مسألة المعنى ، وأعنى «قصد المتكلم» تظل مطروحة من الناحية المنطقية البحث . وفي الحقيقة لم يكن تحليل سيويه في النص المذكور تحليلاً نحوياً وإنما كان تحليلاً منطقياً : لقد كان يحدد للجملة العربية جهاتاً المنطقية ، جهات «الحسن» و«القببح» و«الجواز» و«السجوب» و«التناقض» ... إن هذه الجهات ، أو الموجهات ليست تتعلق بالنطق والكتابة ؛ ومن ثم فهي ليست من ميدان قواعد اللغة ، وإنما هي معايير تتعلق بالمعنى ؛ أي أنها من ميدان قواعد التفكير ، أو «قانون الفكر» : المنطق . ولكن هذا التداخل بين ما هو قواعد لغة وما هو قوانين فكر في كتاب سيويه - وفي الدرس النحوي العربي القديم بعمامة - لم يكن يأتي عرضاً كما قد يتوهم في النص السابق حيث كان الحديث عن «النكرة» وهي من موضوعات النحو ، بل لقد عقد سيويه في «الكتاب» ذاته باباً خصصه للجهات النحوية المنطقية المذكورة آنفاً ، وهو بعنوان «باب الاستقامة من الكلام والإحالة» ، وفيه صنف الكلام إلى «مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب» (١٨) .

وواضح أننا هنا إزاء جهات - أو موجهات (١٩) Modalité مركبة من جهات عقلية منطقية تخص المعنى ، وجهات لغوية نحوية تخص تركيب الكلام : فالكلام «المستقيم الحسن» مثل «أتيتك أمس» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) حسن المعنى (جهة عقلية) . والكلام «المستقيم المحال» ، مثل «أتيتك غدا» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ومحال المعنى (جهة عقلية) ، هو محال لأنه يجمع بين متناقضين الماضي والمستقبل . أما الكلام «المستقيم الكذب» ، مثل «حملت الجبل» ، فهو مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ولكنه كذب من حيث المعنى (جهة عقلية) . أما «المستقيم القبيح» مثل «قد زيد رأيت» ، فهو مستقيم لفظاً ، ولكنه قبيح من حيث ترتيب الكلمات (جهة نحوية) . يبقى أخيراً «المحال الكذب» ، مثل «سوف أشرب ماء البحر أمس» ، فهو مستقيم لفظاً ، (جهة نحوية) ، ولكنه محال عقلاً ؛ لأنه يجمع بين المستقبل والماضي ؛ بين «سوف» و«أمس» ، بالإضافة إلى أنه كذب ؛ لأن المتكلم لا يستطيع أن يشرب ماء البحر ؛ فهو يدعى كذباً .

لم يكن سيويه هو الوحيد الذي اتجه بالدرس النحوي العربي هذا الاتجاه الذي يتداخل فيه المنطق واللغة ، بل إن عمله إنما كان جمعا وتنظيماً للمناقشات النحوية اللغوية البلاغية المنطقية التي انشغل بها جيله والجيل السابق له ، وأغنتها ، بل شعبتها الأجيال التالية حتى أصبحت مسائل النحو واللغة والبلاغة والمنطق (٢٠) متداخلة متشابكة تعرض في كتاب واحد ، وأحياناً في سياق واحد كما نجد في «الكامل» للمبرد وفي غيره .

هذا الاختلاف بين مقولات أرسطو ومشتقات النحاة العرب وعدم التطابق التام بينها ، بالإضافة إلى ما أبرزناه من الاختلاف بين طبيعة الجملة في اللغة العربية وطبيعتها في اللغة اليونانية ، وما أشرنا إليه من وجود « فجوة » ميتافيزيقية تفصل بين الرؤيتين اللتين تعبر عنهما اللغتان العربية واليونانية . . . كل ذلك يفسر لنا ذلك الصدام الذي عرفته الثقافة العربية بين النحاة والمناطق ، والذي عكسته بقوة ووضوح تلك المناظرة الشهيرة التي جرت بين أبي سعيد السيرافي النحوي المعتزلي ، وأبي بشر متى ابن يونس المنطقي ، في بغداد سنة ٣٢٦هـ ، بمجلس الوزير الفضل بن جعفر بن الفرات . (٢٣) .

كانت مرافعة السيرافي مركزة حول نقطة واحدة هي تأكيد المضمون المنطقي للنحو العربي ، ومن ثم إبطال ادعاء المناطق أن النحوي شيء والمنطق شيء آخر على تقدير « أن المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ ، فإن مر المنطق باللفظ فبالعرض ، وإن عثر النحوي بالمعنى فبالعرض ، و [أن] المعنى أشرف من اللفظ ، واللفظ أوضح من المعنى » ، كما قال متى . إن السيرافي يرفض هذه الدعوى رفضاً كاملاً . إنه يرى أن « النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة » .

ولكى يثبت أبو سعيد السيرافي الطابع المنطقي للنحو العربي ، واستغناء العربية عن المنطق « اليوناني » ، يطرح على خصمه عدة مسائل « نحوية » لا تتعلق بالألفاظ وحدها ، بل بما وراءها من معان وأحكام منطقية . من ذلك معاني حرف « الواو » ، التي عني النحاة بضبطها : معنى العطف والقسم والاستئناف والتفصيل والمعية والحال . . . الخ . ومن ذلك أيضاً الصيغ التي يجوز فيها استعمال « أفعل » التفصيل والصيغ التي لا يجوز ذلك فيها . ومخاطب أبو سعيد السيرافي خصمه متى في هذا الشأن قائلاً : « ها هنا مسألة علاقتها بالمعنى العقل أكثر من علاقتها بالشكل اللفظي . ما نقول في قول القائل : زيد أفضل إخوة . قال (متى) : صحيح . قال (السيرافي) : فما تقول إن قال : زيد أفضل إخوته . قال (متى) : صحيح . . . فقال أبو سعيد : أفنيت على غير بصيرة ولا استبانة . المسألة الأولى جوابك عنها صحيح ، وإن كنت غافلاً عن وجه صحتها . والمسألة الثانية جوابك عنها غير صحيح ، وإن كنت أيضاً ذاهلاً عن وجه بطلانها . . . » ثم يشرح السيرافي وجه الصحة والبطالان في ذلك فيقول : « إن أخوة زيد هم غير زيد ، وزيد خارج عن جملتهم . والدليل على ذلك أنه لو سأل سائل فقال : من أخوة زيد ؟ لم يجز أن تقول : زيد وعمرو ويكر وخالد ، وإنما تقول : عمرو ويكر وخالد ، ولا يدخل زيد في جملتهم . فإذا كان زيد خارجاً عن إخوته صار غيرهم ، فلم يجز أن تقول : أفضل إخوته ، كما لم يجز أن تقول : إن حمارك أفضل البغال ، لأن الحمير غير البغال ، كما أن زيدا غير إخوته . فإذا قلت : زيد خير الإخوة ، جاز ، لأنه أحد الأخوة ، والاسم يقع عليه وعلى غيره فهو يرض الإخوة . ألا ترى أنه لو قيل : من الإخوة ؟ عدته منهم ، فقلت : زيد وعمرو ويكر وخالد ، فيكون بمنزلة قولك : حمارك أقره (= أفضل) الحمير ، لأنه داخل تحت الاسم الواقع على الحمير » .

واضح أن المسألة المطروحة هنا مسألة منطقية وليست مسألة نحوية ، فهي لا تتعلق بالإعراب ، أي بوضع الحركات على

الحروف ، بل تتعلق بعلاقة منطقية ، علاقة المفاضلة (أفضل ، أكبر ، أصغر ، أسبق . . .) . إن أبا بشر متى المنطقي لا يرى فرقاً منطقياً بين قولنا « زيد أفضل الإخوة » ، وقولنا « زيد أفضل إخوته » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » بما هي مقولة منطقية فيها خاصاً . أما السيرافي فهو يميز بين القولين ويرى أن الثاني منها « فاسد » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » (أو النسبة ، أو العلاقة) فيها آخر . لقد فهم متى من الإضافة في قولنا « زيد أفضل إخوته » ، المعنى المنطقي لمقولة الإضافة ، وهو هنا مفهوم الأخوة ، وهو علاقة ؛ فـ « علاقة الأخوة كعلاقة الأبوة كعلاقة الضعفية والنصفية والمشابهة . . . » . أما السيرافي فهو يفهم من هذه العلاقة معنى « النسبة » ؛ ولذلك نسب زيدا إلى إخوته ؛ أي جعله واحداً منهم ، يستغرقه الكل الذي ينتمي إليه ؛ ومن ثم رأى أنه لا يمكن أن يكون « أفضلهم » ؛ لأنه منهم . وبعبارة أخرى ، إن السيرافي ينظر إلى « الإضافة » من زاوية الماصدق وليس من زاوية المفهوم ، كما يفعل المناطق (٢٤) . واعتماد الماصدق (= الأفراد ، الجزئيات) في النظر إلى الأشياء وتعريفها ، بدل اعتماد المفهوم (= الصفات العامة ، الكلي) خاصة من خاصيات الرؤية البيانية ، كما سنرى ذلك في حينه .

- ٣ -

إذا كان النحاة قد ربطوا في تفكيرهم وأبحاثهم بين منطق اللغة ومنطق العقل ، توجههم في ذلك إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كما شرحناها آنفاً (= النظر إليهما بوصفهما كائنين منفصلين ومستقلين) ، فإن علماء أصول الفقه قد عملوا على إحكام هذا الربط حينما طابقوا في أبحاثهم الأصولية بين الدلالة والاستدلال ، بين طرق دلالة اللفظ على المعاني وطرق تصرف العقل فيها ؛ فربطوا هكذا بين قوانين تفسير الخطاب وتقنيات تحليله ، وبين « مبادئ » العقل وآليات نشاطه ؛ فصار عمل العقل عندهم يعني « استثمار النص » ، وهو ما يسمونه بـ « الاجتهاد » ، وصار « المعقول » في عرفهم هو « معقول النص » ، على حسب تعبيرهم .

إن مساهمة الفقهاء ، وعلماء الأصول منهم بخاصة ، في التشريع للعقل العربي عموماً ، وللعقل البيان خصوصاً ، مساهمة « أصيلة » وأساسية ، أبرزنا بعض مظاهرها في موضع آخر ، وسيكون علينا في هذا الجزء أن نبرز أبعادها ونتائجها . لنبدأ إذن بتناول البعد الذي يهنا هنا في هذه الدراسة ، وهو المتعلق بدور علماء أصول الفقه في تكريس الإشكالية التي نحن بصددتها وتنميتها : إشكالية اللفظ والمعنى .

إذا تصفحنا أي كتاب من الكتب المؤلفة في أصول الفقه ، قديمة كانت أو حديثة ، فإننا سنجد « أبواب الخطاب » ، أو « المبادئ اللغوية » على حسب تعبير الفقهاء ، أو « القواعد اللغوية » على حسب تعبير بعض المعاصرين ، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب (٢٥) . وهذا شيء يجدر تبريره في تصورهم لموضوع علمهم ذاته . ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس ، أساساً ، « وجوه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية » - والأدلة هنا هي أساساً النصوص : القرآن والسنة - فإن الشاغل الأول والرئيسي لأصحاب هذا العلم سيكون ، بالضرورة ، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى

أخيرا الكلام في المفتى والمستفتى ، والإصابة في الاجتهاد ، وبهذا تختم أبواب أصول الفقه عادة (٢٧) .

لقد أثبتنا هذا النص على طوله لأنه يقدم لنا بنية علم أصول الفقه ؛ أعني أبوابه في علاقتها بعضها مع بعض ، وتوقف بعضها على بعض . وإذا كان بعض المؤلفين يسلكون مسلكا آخر في ترتيب أبواب كتبهم المؤلفة في هذا العلم ، فإن « الترتيب » الذي قدمه لنا أبو الحسين البصري ، والذي اعتمده في تصنيف كتابه يمكن عده بحق الترتيب الأمثل الذي يعكس البنية الداخلية لهذا العلم . لقد اعتمد أبو الحسين البصري في « الترتيب » الأسبقية المنطقية فانطلق من المباحث اللغوية الأصولية . ذلك لأنه لما كان المنطلق في البحث الأصولي هو الخطاب (القرآن والحديث) فقد وجب البدء به أبواب الخطاب ، وهي الأبواب التي تهتم بوضع قوانين لتفسير الخطاب . ثم يلي ذلك البحث في أفعال النبي من حيث إنها مصدر للتشريع ، لأن أفعاله ، من حيث الدلالة ، ككلامه سواء بسواء ، فهي جزء من السنة . ثم يأتي بعد ذلك « الإجماع » وقد وجب تأخيرها عن أبواب الخطاب لأن حجيتها ، أي إثبات صحة الأخذ به أصلا للتشريع ، إنما تستفاد من الخطاب . ويدخل في الكلام عن الإجماع الكلام عن « الإخبار » لأن بعضها ، وهو خبر الأحاد من الناس ، يستدل على وجوب الأخذ بها بالإجماع ، ولأن بعضها الآخر ، وهو المتواتر ، طريق إلى إثبات حجية الإجماع . وبعد استيفاء الكلام في الإجماع والإخبار يأتي الكلام عن القياس . وقد جاءت مرتبته بعد الإجماع لأن حجيتها تثبت - من بين ما تثبت به - بالإجماع . والكلام في القياس يدور حول أربعة أركان : الأصل والفرع والحكم والعلة . ولكل منها علاقة مباشرة بالبحث اللغوي : البحث في العلاقة بين اللفظ والمعنى . فالأصل نص ، والحكم نص ، أو استفاد من النص ، والعلة يتهدى إليها بقرينة توجد في النص . وبعد استيفاء القول في الأصول - أو الأدلة - يأتي الكلام عن الأحكام وأنواعها من حظر وإباحة ، والكلام عن كيفية الاستدلال عليها . وهنا يعود البحث الأصولي إلى الخطاب مرة ثانية لأن الاستدلال على الأحكام إنما يكون بالخطاب . أما الكلام في المفتى والمستفتى فيشمل الكلام في الاجتهاد والمجتهدين . والاجتهاد كما هو معروف يكون في النص .

واضح إذن أن السلطة المرجعية الأولى في علم أصول الفقه هي للبحوث اللغوية ، سواء منها ما يدرس مجموعا في « أبواب الخطاب » ، أو ما يأتي متفرقا في الأبواب الأخرى . والمحور الرئيسي الذي ينتظم هذه البحوث هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو مسألة الدلالة . وللإشارة فحسب نذكر أن « أبواب الخطاب » وحدها ، في كتاب أبي الحسين البصري ، تشغل ٣٥٠ صفحة من أصل ٩٩٠ صفحة ، التي يتكون منها الكتاب بجزأيه . وهذه الأبواب تضم الفصول الرئيسية التالية : ١ - حقيقة الكلام وقسمته إلى حقيقة ومجاز وأحكام كل منهما . ٢ - الكلام في الأوامر : الصيغ اللفظية للأمر . الوجوب والتخيير في صيغ الأمر . دلالة اللفظ على الأمر المطلق والأمر المعلق والأمر المفيد . ٣ - الكلام في النواهي : ماهية النهي ، صيغته اللفظية ، الأمر والنهي ، الوجوب والتخيير ، فساد المنهى عنه . ٤ - أبواب العموم والخصوص في دلالة الألفاظ ، وهي أكبر أبواب الأبحاث اللغوية الأصولية ، وتتناول معنى العموم ومعنى

في الخطاب الذي يتعاملون معه : الخطاب الشرعي . وبما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربي ، فإن عملية « الضبط » هذه ستمتد بالضرورة إلى هذا اللسان بما هو كل .

ولكى نجعل القارئ يقدر معنا أهمية « البحث اللغوي » ووزنه في الدراسات الأصولية الفقهية ، ولكى نمكنه من تكوين فكرة عامة واضحة عن بنية هذا العلم ، نقترح عليه الوقوف هنا قليلا مع كتاب « المعتمد في أصول الفقه » لأبي الحسين البصري المتوفى سنة ٤٣٦ هـ . لقد اخترنا هذا الكتاب بناء على أمرين اثنين : أولهما أنه واحد من بين أربعة كتب كانت كتبها يقول ابن خلدون : « قواعد هذا الفن وأركانها » (٢٨) ، وثانيهما أن مؤلفه معتزلي . ومعلوم أن المعتزلة كانوا الممثلين الرسميين والمخلصين للبيان والنظام المعرفي للبيان ، وقد ظلوا دائما كذلك .

يستهل أبو الحسين البصري كتابه بثلاثة « أبواب » جعلها بمثابة مدخل ، ذكر في أولها « الغرض من الكتاب » ، وفي الثاني « قصة أصول الفقه » ، وفي الثالث « ترتيب أبواب أصول الفقه » . وبهنا هنا هذا الأخير الذي يقول فيه ما نصه : « اعلم أنه لما كانت أصول الفقه هي طرق الفقه وكيفية الاستدلال بها وما يتبع كيفية الاستدلال بها ، وكان الأمر والنهي والعموم مخ طرق الفقه ، وكان الفصل بين الحقيقة والمجاز تفتقر إليه معرفتنا بأن الأمر والنهي والعموم ما الذي يفيد على الحقيقة وعلى المجاز ، وجب تقديم أقسام الكلام وذكر الحقيقة منه والمجاز وأحكامها وما يفصل به بينهما على الأمر والنهي ليصح أن نتكلم في أن الأمر إذا استعمل في الوجوب كان حقيقة . ثم الحروف ، لأنه قد يجري ذكر بعضها في أبواب الأمر ، فلذلك قد كتبت عليها . ثم نقدم الأوامر والنواهي على بقية الخطاب ، لأنه ينبغي أن يعرف فائدة الخطاب في نفسه ، ثم نتكلم في شمول تلك الفائدة وخصوصها وفي إجمالها وتفصيلها . ونقدم الأمر على النهي ، لتقدم الإثبات على النفي . ثم نقدم الخصوص والعموم على المجمال والمبين ، لأن الكلام في الظاهر أولى بالتقديم من الخفي ، ثم نقدم المجمال والمبين على الأفعال ، لأنها من قبيل الخطاب ، ولأن المجمال كالعموم في أنه يدل على ضرب من الإجمال ، فجعل معه . ونقدم الأفعال (= أفعال النهي) على الناسخ والمنسوخ ، لأن النسخ يدخل الأفعال ويقع بها كما يدخل الخطاب . ونقدم النسخ على الإجماع ، لأن النسخ يدخل في خطاب الله سبحانه وخطاب رسوله ﷺ ، دون الإجماع . ونقدم الأفعال على الإجماع ، لأنها متقدمة على النسخ ، والنسخ متقدم على الإجماع ، ولأن الأفعال كالأقوال في أنها صادرة عن النبي ﷺ . وإنما قدمنا جملة أبواب الخطاب على الإجماع ، لأن الخطاب طريقنا إلى صحته ؛ ولأن تقديم كلام الله سبحانه وكلام نبيه أولى . ثم نقدم الإجماع على الإخبار ، لأن الإخبار منها أحاد ومنها متواتر . أما الأحاد ، فالإجماع أحد ما يعلم به وجوب قبولها ، وهي أيضا أمارات ، فجاورنا بينها وبين القياس . وأما المتواترة فإنها وإن كانت طريقا إلى معرفة الإجماع فإنه يجب تأخيرها عنه كما أخرناها عن الخطاب لما وجب أن نعرف الأدلة ، ثم نتكلم في طريق ثبوتها . وإنما أخرنا القياس عن الإجماع ، لأن الإجماع طريق إلى صحة القياس . . . » ثم يأتي بعد ذلك الكلام في الحظر والإباحة ، ثم

التكليف الشرعي من صلاة وصيام... الخ؛ وعندما يتأكد الفقيه من أن هذا الوصف (الإسكار) موجود كذلك في النبيذ، يحكم على هذا الأخير بالتحريم.

هذا النوع من القياس الذي يعتمد معقول النص (البحث عن الوصف المناسب = العلة)، يمكن أن يستغنى عنه الفقيه إذا هو انطلق من الرأي القائل بثبوت اللغة بالقياس. إن خطوات تفكيره في هذه الحالة ستكون كالتالي: سيقول في نفسه: إن المشروب الذي تسميه العرب خمرًا، إنما سمته بهذا الاسم لأنه يفقد العقل ويستره؛ بدليل أن التخمر في اللغة هو التغطية والستر. وبما أن النبيذ فيه ذلك المعنى الذي يسيبه سمي الخمر خمرًا، وهو معنى الستر، فإنه يصح إطلاق لفظ الخمر عليه إطلاقًا حقيقيًا كما يطلق على العنب المسمى بهذا الاسم، ومن ثم يكون حكمه حكم الخمر. وواضح أن هذه النتيجة مبنية على التسليم بثبوت اللغة بالقياس: نسمى عصير الشعير (النبيذ) خمرًا، قياسًا على عصير العنب (الخمر)؛ لأنه يشترك معه في العلة التي سمى بها الخمر خمرًا، وهي «التخمر»؛ أي ستر العقل. ومثل ذلك أيضًا لفظ «السارق» الذي وضع في اللغة لمن يأخذ مال غيره خفية من المكان المحفوظ فيه. فإذا قلنا بثبوت القياس في اللغة، أطلقنا ذلك اللفظ - حقيقة لا مجازًا - على «النباش» الذي يأخذ أكفان الموتى خفية وهم في قبورهم، وحكمنا عليه بحكم السارق (= قطع اليد)... وهكذا. فالقول بثبوت اللغة بالقياس (= تسمية الشيء باسم شيء آخر لاشتراكهما في «علة» التسمية)، يمكن أن ترتب عنه نتائج فقهية. ولذلك كان البحث فيه مبررًا - كما قلنا - داخل أصول الفقه. وقد اختلف الأصوليون في هذا الموضوع اختلافًا كبيرًا. والظاهر أن الغالبية العظمى منهم لا يميزون هذا النوع من القياس في اللغة لأنه يؤدي في نظرهم إلى القول على العرب، ومن ثم إلى إفساد اللغة التي نزل بها القرآن. وهم يحتجون بأن العرب لم يراعوا مثل هذا القياس في تسميتهم الأشياء، فقد سمو الفرس «أدهم» لسواده، و«كميتا» لحمرة، ولكنهم لا يسمون الثوب الأسود أدهم، ولا الثوب الأحمر كميتا.

أما بخصوص المسألة النظرية الثالثة في البحث اللغوي الأصولي، وهي التي تتعلق بـ «الأسماء الشرعية»، فإن النقاش حولها يرجع في أصله إلى تمييز المعتزلة والخوارج وبعض الفقهاء بين ثلاثة أصناف من الأسماء: الأسماء اللغوية التي تدل على ما وضعت له أول مرة، كـ «رجل» و«حجر» الخ، أو على ما خصصت له بالعرف والاستعمال، مثل «الدابة»، التي تدل في أصل الوضع اللغوي على كل ما يدب على الأرض، ثم خصصها العرف والاستعمال على ذوات الأربع. والأسماء الدينية، أي التي تحمل معنى دينيًا، كلفظ «الإيمان» ولفظ «الكفر» ولفظ «الفسق»... الخ. والأسماء الشرعية، كـ «الصلاة» التي تدل لغة على الدعاء، وشرعًا على جملة الأفعال والأقوال المعلومة. ويبدو أن الذي أثار المشكل أول مرة هو القاضي الباقلاني أحد أقطاب الأشاعرة. لقد اعترض على القول بأن الشارع نقل الأسماء الشرعية هذه من معناها الذي تواضعت العرب عليه، وهو المعنى اللغوي، إلى معنى آخر شرعي، محتجًا بأن هذه الأسماء وردت في القرآن، والقرآن نزل بلغة العرب كما نص على ذلك هو نفسه، ومن ثم فلا بد أن تكون معاني هذه الأسماء الشرعية بما كان

الخصوص، وما يفيد العموم من جهة المعنى وما يفيد من جهة اللفظ، وتخصص العام، وبناء العام على الخاص... والمطلق والمقيد. ٥ - المجمل والمبين: في العبارة وفي المعنى، ودرجات البيان، وما يحتاج إلى بيان وما لا يحتاج إلى بيان... الخ.

وهكذا فإذا نظرنا الآن إلى البحث الأصولي من الزاوية الإيستمولوجية المحض، وعلى ضوء هذا الوصف الذي قدمناه لبنية علم الأصول، أمكن القول بدون تردد، إنه، أساسًا، بحث في الدلالة ذ دلالة النص ودلالة معقول النص. أما البحث في دلالة النص فقوامه عملية استقراء واسعة لأنواع العلاقات التي تقوم بين اللفظ والمعنى في الخطاب البياني بقصد ضبطها وصياغتها في قواعد. وأما البحث في دلالة معقول النص أو «معنى الخطاب»، على حسب تعبير بعض الأصوليين، فيدور حول محور رئيسي واحد هو القياس والقياس الفقهي هو تمديد حكم «الأصل» (= ما ورد فيه نص) إلى «الفرع» (= ما لم يرد فيه نص)، باعتماد معقول ذلك النص نوعًا من الاعتماد. وإذن فهناك مستويان متمايزان، ولكن متكاملان، في البحث الأصولي: المستوى الذي محوره اللفظ/المعنى، في علاقتهما الثنائية كزوج، والمستوى الذي محوره الأصل/الفرع، الذي يحتل فيه الزوج اللفظ/المعنى موقع الأصل. إن هذا المستوى الثاني سيكون موضوع دراسة أخرى، ولذلك سنقتصر هنا على المستوى الأول، المستوى الذي يتمحور حول العلاقة بين اللفظ والمعنى.

يتناول البحث الأصولي العلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحيتين، نظرية وتطبيقية.

ويدور النقاش من الناحية النظرية حول ثلاث مسائل رئيسية: ١ - أصل اللغة، هل هو توقيف أم اصطلاح. ٢ - جواز أو عدم جواز القياس في اللغة. ٣ - الأسماء الشرعية مثل الصلاة والصيام والزكاة... الخ.

وإذا كانت أبحاث الأصوليين حول أصل اللغة إنما هي امتداد لمناقشات اللغويين والمتكلمين التي تعرفنا جوانب منها في فقرة سابقة، ولا شيء ييسر الانشغال بها في ميدانهم، إذ لا تتعلق بها مسائل علمهم تعلقًا مباشرًا، فإن مناقشتهم حول المسألة الثانية، المتعلقة بجواز القياس في اللغة أو عدم جوازه، لها ما يبررها داخل حقل تفكيرهم؛ ذلك لأن القول بثبوت اللغة بالقياس قد ينجم عنه استغناء الفقيه عن استعمال القياس الفقهي في بعض المسائل. بيان ذلك أن القياس الفقهي، المعتمد على معقول النص، يقضي مثلاً بتحريم النبيذ (وهو فرع) بناء على اشتراكه مع الخمر (وهو أصل) في علة التحريم التي هي الإسكار. وهذه النتيجة (= تحريم النبيذ قياسًا على الخمر) يصل إليها الفقيه بعد أن يقوم بعملية «السير والتقسيم»، التي يستعرض خلالها الأوصاف التي في الخمر (= التقسيم)، ثم يختبرها واحدًا واحدًا (= السبر)؛ ليصل إلى الوصف المناسب لأن يناط به التحريم الذي دل عليه نص واضح لا لبس فيه («يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون» - المائدة ٩٠). وعندما يميل الظن القوي بالفقيه إلى أن الوصف المناسب لأن يكون علة للتحريم هو «الإسكار»، لكون الإسكار يفقد العقل، ولأن فقدان العقل يسقط

يعرفه العرب من لغتهم ، وإلا لم تكن عربية . والشارع لم ينقل هذه الأسماء من معنى إلى معنى آخر ، بل أبقاها على معناها اللغوية الأولى ، ثم شرط أمورا أخرى تنضم إلى ذلك المعنى ، وبه أصبحت شرعية . فالصلاة لغة : الدعاء ، وفي الشرع دعاء اشترط الشارع فيه الركوع والسجود وقراءة الفاتحة . الخ (٢٨) . هذا ، ويبدو أن المسألة في أصلها مسألة كلامية ، أعني أنها تنتمي إلى علم الكلام . فالمعتزلة الذين يقولون بـ « التأويل » ، أى بضرورة نقل المعنى اللغوي ، في الآيات المتشابهات التي تفيد التجسيم ، إلى معنى مجازي يفيد التنزيه ، يحتجون لمذهبهم بأن الله نقل بعض الألفاظ في القرآن من معناها اللغوي إلى معنى شرعي خاص . أما الأشاعرة الذين يعارضون « التأويل » كما يمارسه المعتزلة ، فقد كان عليهم أن يفسدوا حجة خصومهم تلك ، وقد تولى الباقلاني ذلك كما رأينا .

تلك فكرة موجزة عن المناقشات التي دارت بين علماء أصول الفقه حول ما أسميناه بالجانب النظري من أبحاثهم اللغوية . أما الجانب التطبيقي من هذه الأبحاث ، وهو يتعلق مباشرة بتفسير الخطاب الشرعي ، فإنهم يتناولون فيه أنواع الدلالة ، دلالة اللفظ على المعنى ، كما استخلصوها بـ « الاستقراء » من كلام العرب . وهذا في الحقيقة ما يشكل العمود الفقري في البحث الأصولي . وبما أن ما يهمنا هنا في موضوعنا ليس استقصاء ما يقرره الأصوليون في هذه المسألة أو تلك ، بل أخذ فكرة عامة ، لكن واضحة ، عن نوع القضايا التي وظفوها فيها تفكيرهم ، والتي من خلالها تشكل عقلهم وتقبل ؛ عقلهم البياني في جملته ، فإننا سنقتصر هنا مرة أخرى على تقديم وصف إجمالي لأنواع العلاقة التي يقيمونها بين اللفظ والمعنى ، وبعبارة أخرى : وجوه دلالة الألفاظ على المعاني .

وإذا نحن تركنا جانبا المسائل التي تدخل في أبواب النحو ، كمعاني الحروف مثل الواو والفاء وثم . . . ، وأدوات الحصر والاستثناء ، وتقسيم الاسم إلى جامد ومشتق . . . الخ ؛ وقد عني كثير من الأصوليين بالخوض فيها ضمن كلامهم عن « المبادئ اللغوية » (٢٩) ، فإن علاقة اللفظ بالمعنى ، عند الأصوليين ، يمكن ضبطها عبر التفسيرات التالية :

١ - اللفظ من جهة المعنى الذي وضع له أصلا ثلاثة أصناف : خاص وعام ومشترك . أما الخاص فهو ما وضع لواحد مفرد ، سواء كان واحدا بالشخص كزيد ، أو بالنوع كإنسان ، أو بالجنس كحيوان ؛ وسواء وضع للدوات ، كرجل وشجرة ، أو للمعاني كالعلم والجهل ؛ وسواء كان واحدا بالحقيقة ، كالأمثلة السابقة ، أو كانت الوحدة التي يدل عليها افتراضية فحسب مثل أسماء الأعداد (ثلاثة ، أربعة . . .) . ومن صور الخاص : الأمر والنهي والمطلق والمقيد . وإذا ورد لفظ خاص في نص شرعي فإنه يتناول مدلوله قطعا ما لم يدل دليل على صرفه عنه . وأما العام فهو ما دل على أفراد كثيرين ، سواء بلفظه مثل «رجال» ، أو بمعناه مثل «قوم» . ويعرف العام بالفاظ كثيرة منها «ال» التي تدل على الجنس ، سواء كانت الكلمة جمعا «مسلمين مسلمات» ، أو مفردة (السارق ، السارقة) ، ومثل أسماء الشرط كـ «من» و«ما» و«أى» ، مثل : «فمن شهد منكم الشهر فليصمه» (البقرة ١٨٥) ، وأسماء الاستفهام مثل : «من فعل هذا بأهتنا» (الأنبياء ٥٩) ، والأسماء الموصولة ، والاسم النكرة في

سياق النفي أو النهي أو الشرط ، مثل «لاوصية لوارث» ، والنكرة الموصوفة بوصف عام ، مثل «ولعبد مؤمن خير من مشرك» (البقرة ٢٢١) ، وما أضيف إليه «كل» و«جميع» لفظا ومعنى ، مثل «كل نفس بما كسبت رهينة» (المدثر ٣٨) . وأما المشترك فهو اللفظ الذي يدل بالوضع اللغوي الأصل على معنيين أو أكثر ، كـ «المولى» يقال للسيد والعبد ، و«العين» تقال للحاسة المعروفة ولعين الماء وللذهب وللشمس . وقد اختلف الأصوليون اختلافا كبيرا واسعا في حكم العام والمشارك ، ولهم فيها أقوال متفرعة تختلف باختلاف المذاهب الفقهية .

٢ - اللفظ من جهة المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معين صنفان : حقيقة ومجاز . فاللفظ يكون على «الحقيقة» إذا دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي ، ويكون على «المجاز» إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي . ولكل أقسام وأحكام ؛ فالخفية مثلا يرون أن المجاز طريق من طرق أداء المعنى مثله مثل الحقيقة . أما الشافعية فيرون أن اللفظ لا يكون مجازا إلا إذا تعذر حمله على الحقيقة ، ومن ثم فدلالته دلالة «ضرورة» ، فلا يكون له عموم وإنما يتناول به أقل ما يصح من الكلام . واختلفوا كذلك في استعمال اللفظ في معنیه الحقيقي والمجازي في إطلاق واحد . فلفظ «اللمس» في قوله تعالى «أو لامستم النساء فلم تجدوا ماء فتيمموا» (النساء ٤٣) ، يفيد اللمس باليد (الحقيقة) ، كما يفيد الوطء (المجاز) . وقال الشافعية إنه لا مانع يمنع من إرادة المعنيين معا ، وقال الخفية إن المراد هو المعنى المجازي وحده مستدلين على ذلك ، من الناحية اللغوية ، بكون التعبير عن اللمس جاء على صيغة المفاعلة (الملازمة) ، وهي صيغة ترجح المعنى المجازي (لامس المرأة) على المعنى الحقيقي (لمس جسم المرأة) .

٣ - واللفظ من جهة درجة وضوح معناه صنفان رئيسيان : محكم ومتشابه وبينهما درجات : فالمحكم هو اللفظ الذي يدل على مقصود بعينه لا يحتمل التفسير ولا التأويل ولا النسخ (= في عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والله بكل شيء عليم» . والمتشابه عكسه ، وهو ما خفيت دلالاته وتعذرت معرفة المقصود منه ، مثل فواتح السور في القرآن ، والآيات التي تفيد التشبيه ظاهريا . وتندرج الألفاظ من المحكم إلى المتشابه بحسب الترتيب التالي : المفسر وهو المحكم نفسه ، إلا أنه يقبل النسخ (في عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والذين يرمون المحصنات ثم لم يأتوا بأربعة شهداء فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور ، ٤) . فالجلد معروف ، والعدد محدد ، ومن ثم فهو مفسر ، ولكن كان يمكن أن تنسخ هذه الآية بآية أخرى تلغى الجلد أو تنقص من عدد الجلديات أو تزيد ، كما حصل فيها يتعلق بآيات أخرى تعرضت للنسخ . والنص وهو كالمفسر من حيث إنه يدل على معنى مقصود لا يتعارض مع السياق الذي ورد فيه ، ولكنه يختلف عنه من حيث إنه يحتمل التأويل والتفسير فضلا عن أنه يقبل النسخ . والظاهر وهو الذي يدل على معنى خفي ، ولكنه غير مقصود في السياق ، مع احتماله التفسير والتأويل ، وقبوله النسخ ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ، ٣) ، فظاهره يدل على الترخيص بنكاح ما طاب من النساء ، ولكن معناه المقصود من السياق هو قصر عدد الزوجات على أربعة . والخفي هو ما كان

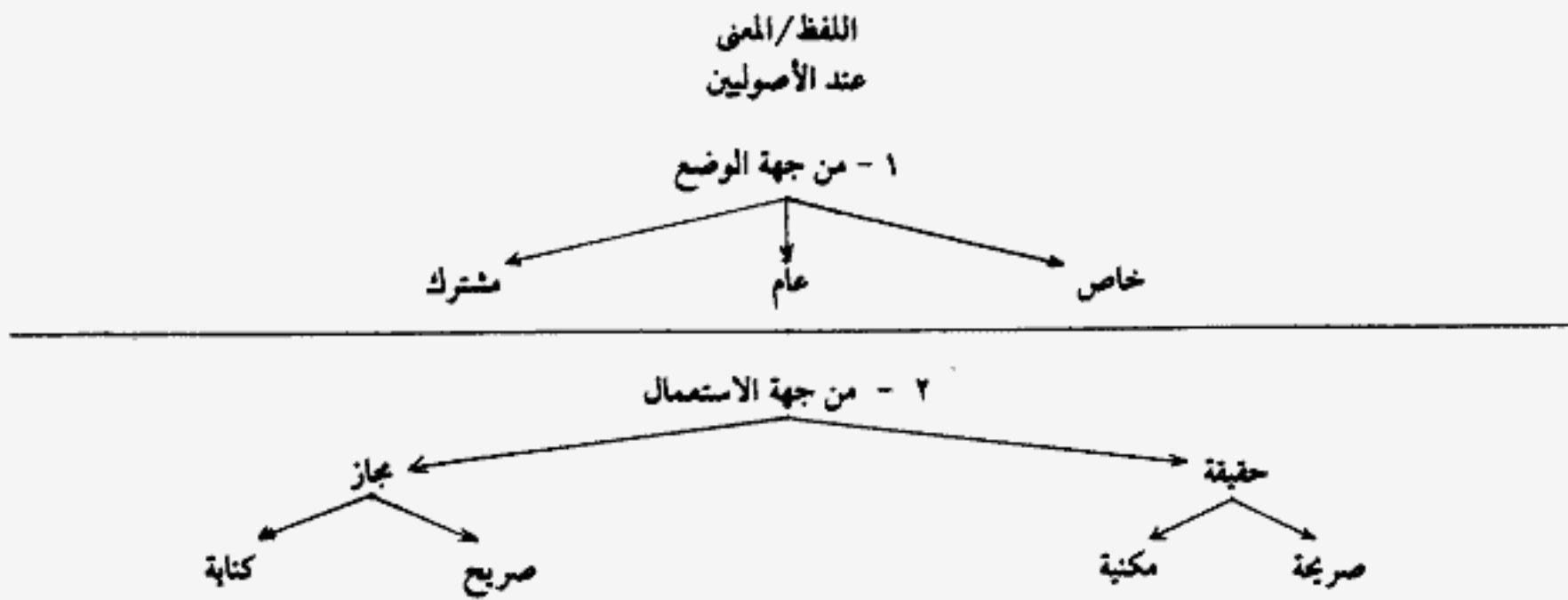
معناه ظاهرا في نفسه ، ولكن تربطه بلفظ آخر مشابهة في المعنى ؛ مثل قوله تعالى «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما» (المائدة ٣٨) ، فمعنى «السارق» في نفسه ظاهر ، ولكن تربطه بـ «النباش» الذي ينزع أكفان الموتى علاقة المشابهة في المعنى ، ومن هنا سؤال يطرح نفسه : هل النباش يدخل في معنى السارق ومن ثم يحكم عليه بالحكم نفسه ؟ والمشكل وهو ما التبس معناه بمعنى لفظ آخر أو أكثر بسبب اشتراكهما في الدلالة ، حقيقة أو مجازا ، والمثال المشهور في هذا الصدد هو قوله تعالى : «والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء» (البقرة ٢٢٨) ، فالقراء في اللغة بمعنى الحيض والطمهر منه معا . فأيهما مقصود في الآية ؟ وأخيرا هناك المجمل وهو ما خفى معناه ولا سبيل إلى معرفته إلا ببيان . فإذا بين الشارع معناه كان من جملة المفسر ، وإذا لم يبين الشارع معناه التحق بالمشكل وأصبح موضوعا لاجتهاد الفقهاء .

٤ - واللفظ من جهة طريق دلالاته على المراد منه أربعة أقسام (بحسب الحنفية) : ١- دلالة العبارة ، وهي دلالة اللفظ على المعنى المقصود أصالة أو تبعا ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ٣) ؛ فهذه الآية تحمل معنيين : أولها قصر عدد الزوجات في أربعة وهو المقصود أصالة ؛ وثانيها إباحة النكاح ، وهو معنى آخر مقصود تبعا ؛ أي أنه ليس المقصود الأصلي بحسب السياق . ٢- دلالة الإشارة وهي دلالة اللفظ على معنى غير مقصود من السياق ، ولكنه يفهم مع شيء من التأمل ، مثل قوله تعالى «وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف» (البقرة ٢٣٣) ؛ فالمعنى المباشر للآية هو أن نفقة الوالدات المرضعات المطلقات واجبة على الأب ، وهذا هو دلالة العبارة ، ولكن يفهم من الآية - كما يقول الفقهاء - أن الولد ينسب إلى أبيه دون أمه . وينتج من ذلك أن كون الآية استعملت لفظ «له» ، كأنه إشارة إلى ملكية الأب لابنه . إذ اللام تفيد الملكية . ٣- ودلالة النص وتسمى أيضا «دلالة الدلالة» و«فحوى الخطاب» و«لحن الخطاب» و«قياس الأولى» أو «القياس الجلي» أو «القياس في معنى النص» . والمقصود هو دلالة اللفظ على تعدى الحكم المنطوق به إلى مسكوت عنه ، لاشتراكهما في وصف يفهم منه أنه هو علة الحكم ، مثل قوله تعالى : «فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما» (الأسراء ٢٣) ؛ فعبارة النص تنهى عن إيذاء الوالدين بالكلام والشتيم ، غير أنه يفهم من هذه العبارة ، بالأولى ، التنهى عن إيذاءهما

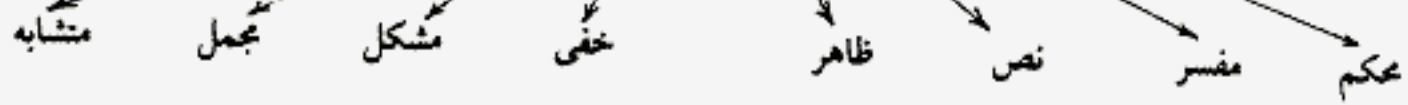
بما هو أكثر ، كالضرب مثلا . وأخيرا : ٤- دلالة الاقتضاء : وهي دلالة اللفظ على مسكوت عنه يتوقف صدق الكلام على تقديره ، مثل قول النبي «رفع عن أمتي الخطأ والنسيان وما استكرهوا عليه» . فالمعنى لا يستقيم إلا بتقدير كلمة «إثم» قبل كلمة «الخطأ» ؛ فيكون المعنى هو أن المرفوع عن المسلمين هو «إثم الخطأ والنسيان» ، لا الخطأ ذاته ولا النسيان ذاته .

ذلك هو تصنيف الحنفية لأنواع الدلالات ، أما الشافعية فإنهم يصنفونها إلى صنفين : دلالة المنظوم والمقصود : منطوق اللفظ ودلالته الصريحة ، مثل الدلالة على حل البيع وحرمة الربا ، في قوله تعالى «وأحل الله البيع وحرم الربا» (البقرة ٢٧٥) . ودلالة المفهوم ، وهي قسمان : مفهوم الموافقة وهو أن يدل اللفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور في الحكم ، وهو «دلالة النص» نفسه عند الحنفية . ومفهوم المخالفة ، وهو أن يدل اللفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ، أو هو ثبوت نقيض حكم المنطوق به للمسكوت عنه ، ويسمى أيضا «دليل الخطاب» ، وهو أنواع : منها مفهوم الصفة ، مثل قوله تعالى : «ومن لم يستطع منكم طولا أن ينكح المحصنات المؤمنات ، فمن ما ملكت أيمانكم من فتياتكم المؤمنات» (النساء ٢٥) ؛ فإن وصف الفتيات المحلات بـ «المؤمنات» ، يفهم منه حرمة «الكافرات» ، ومفهوم الحصر ، مثل قول النبي : «إنما الشفعة فيما لم يقسم» ؛ يفهم منه أن الشفعة محصورة فيما لم يقسم ، ولا تتناول ما عداه . ومفهوم الشرط ، مثل قوله تعالى : «وإن كن أوليات حمل فأنفقوا عليهن حتى يرضعن منهن» (الطلاق ٦) ، فهو يدل بصريح العبارة على وجوب النفقة للمرأة الحامل المعتدة (المطلقة) ، ويفهم منه عدم وجوب النفقة للمعتدة غير الحامل . ومنه مفهوم الغاية مثل ، قوله تعالى : «وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر» (البقرة ١٨٧) ؛ فقد دل بصريح العبارة على إباحة الأكل والشرب في الليل أثناء رمضان حتى مطلع الفجر ، ويفهم منه تحريمها بعد هذه الغاية أي بعد مطلع الفجر . ومفهوم العدد ، مثل قوله تعالى : «فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور ٤) ؛ فإنه يفهم من صريح عبارته أن العقوبة الشرعية محدودة في «ثمانين» ، ومن ثم يفهم منه وجوب التزام هذا العدد ، وعدم النقص منه أو الزيادة فيه .

والجدول التالي يلخص هذه التقسيمات :

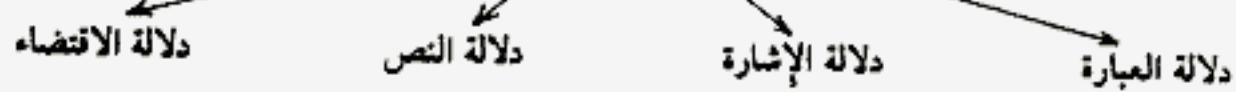


٣ - من جهة درجة الوضوح



٤ - من جهة طريق دلالة

أ - عند الحنفية



ب - عند الشافعية



مقاصد الشريعة). إنها الخاصيتان نفسيهما اللتان كرسهما اللغويون والنحاة في العقل البياني. لنقتصر هنا على هذه الإشارة ولننتقل إلى فقرة أخرى؛ إلى مظهر آخر من مظاهر إشكالية اللفظ والمعنى.

٤ -

لم تكن إشكالية اللفظ والمعنى خاصة بعلم اللغة والنحو والفقه، بل لقد كانت حاضرة أيضا في علم الكلام خلال مختلف مراحل تطوره، منذ نشأته إلى أقوال نجمه. وهذا ليس راجعا إلى كون كثير من المتكلمين كانوا في الوقت نفسه علماء في اللغة والنحو أو فقهاء أصوليين، وأنهم من ثم قد انشغلوا بهذه الإشكالية داخل تخصصاتهم الفرعية؛ هذه؛ بل إن ذلك راجع إلى أن كثيرا من قضايا علم الكلام الأساسية قد اصطدمت بإشكالية اللفظ والمعنى، وفي بعض الحالات كانت هذه القضايا نتيجة للانخراط في هذه الإشكالية. وهكذا فإذا كانت الأبحاث والدراسات البيانية قد انقسمت منذ تبلورها في أبحاث منظمة إلى تيارين: تيار عني بصفة خاصة بقوانين تفسير الخطاب؛ وتيار انشغل بصورة أساسية بتحديد شروط إنتاج الخطاب؛ كما

تلك كانت نظرة موجزة عن المباحث اللغوية عند الأصوليين^(٣٠). وهي المباحث التي تشكلت كما أسلفنا القول، العمود الفقري لعلم أصول الفقه، خصوصا إذا أضفنا إليها مبحث «القياس» من جهة كونه مجرد صنف من أصناف الدلالة (الدلالة بالمعقول أو دلالة معنى الخطاب) كما فعل كثير من الأصوليين^(٣١). والواقع أن الشيء الأساسي الذي لا بد أن يلفت نظر الباحث الإستمولوجي في علم أصول الفقه، هو أن النشاط العقلي داخله نشاط وحيد الاتجاه: يتجه دائما من اللفظ إلى المعنى كما في علم اللغة وعلم النحو وعلم البلاغة. صحيح أن الأحكام الشرعية إنما تؤخذ من أدلتها، وأهم هذه الأدلة وأصلها جميعا القرآن. غير أن الأصوليين انشاقوا أنسياقا كبيرا مع إشكالية اللغويين والنحاة؛ إشكالية اللفظ والمعنى، فجعلوا من والاجتهاد اجتهادا في اللغة التي نزل بها القرآن، فكانت النتيجة أن شغلهم المسائل اللغوية عن المقاصد الشرعية^(٣٢)، فعمقوا في العقل البياني، وفي النظام المعرفي الذي يؤسس خاصيتين لازمتاه منذ البداية: الأولى هي الانطلاق من الألفاظ إلى المعاني، ومن هنا أهمية اللفظ ووزنه في التفكير البياني؛ والثانية هي الاهتمام بالجزئيات على حساب الكل (الاهتمام باللفظ وأصنافه الخ... على حساب

شرحنا ذلك في مدخل هذا القسم من الكتاب - فإن المتكلمين كانوا حاضرين ، منذ البداية ، داخل التيارين معا .

فمن جهة ظهر المتكلمون أول ما ظهروا كـ «دعاة مذهب» في عصر لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا وسائلها العادية متوافرة ؛ فكانت الخطابة وميلتهم الأولى والأساسية في نشر الدعوة للمذهب والرد على الخصوم . وإذا كانت الخطابة عموما ، سواء بهذه اللغة أو تلك ، تعتمد «الإرسال» الجيد ، ومن ثم العناية باللفظ وتراكيب الكلام ، فإن خصوصية اللغة العربية ، الخصوصية الراجعة إلى انفصال محددات المعنى (الحركات) عن مكونات اللفظ (الحروف) ، وإلى الوظيفة المنطقية للصورة الصوتية للكلمة (الأوزان) كما بينا قبل - فإن هذه الخصوصية تجعل جودة «الإرسال» متوقفة على مدى جودة العلاقة التي يقيمها الخطيب بين اللفظ والمعنى ، وذلك على مستويين متداخلين ومتكاملين : مستوى الإعراب من جهة ، ومستوى الصورة الصوتية أو الجرس الموسيقي للألفاظ والتراكيب من جهة أخرى .

ومن هنا كان المتكلمون ، والمعتزلة منهم بخاصة ، المدشنين الفعليين للاهتمام بتحديد شروط إنتاج الخطاب المبين ، ومن ثم الرواد الأوائل لما سيمسى فيما بعد بـ «علم البلاغة» في الدراسات البيانية العربية .

ومن جهة أخرى ظهر المتكلمون أيضا ، أول ما ظهروا ، بوصفهم « أصحاب مقالة » ، أي بوصفهم مفكرين منظرين للعقيدة الدينية الإسلامية ، ومدافعين عنها . وبالإضافة إلى مسألتين « التأويل » و « الإعجاز » ، اللتين استقطبتا جهد المتكلمين على مستوى المساهمة في وضع قوانين لتفسير الخطاب المبين وشروط إنتاجه ، كما سنرى بتفصيل في هذا الموضع وفي موضع نال ، كانت هناك قضايا أخرى كلامية ارتبط الجدال حولها ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بإشكالية اللفظ والمعنى ، نوجز الكلام عنها فيما يلي :

من هذه القضايا مسألة « خلق القرآن » . لقد قال المعتزلة ، كما هو معروف ، بأن القرآن مخلوق ، وذلك طبقا لمقتضيات نظريتهم في « التوحيد » . فالقرآن بما أنه كلام الله فهو ، في نظرهم ، لا يمكن أن يكون قديما لعدة أسباب : منها أن الكلام بما أنه خطاب (أوامر ونواه وأخبار ...) فهو يقتضي أن يكون هناك مخاطب موجه إليه ، ومن ثم فالقول بقدوم الخطاب يلزم عنه القول بقدوم هذا الأخير ؛ الأمر الذي يفرض إلى القول بتعدد القدماء ، ومن ثم إلى « الشرك » . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن الخطاب حروف وألفاظ ومعان ؛ والقول بأن القرآن « غير مخلوق » قد يفرض إلى القول بقدوم حروفه وألفاظه فضلا عن معانيه ؛ الأمر الذي يفرض مرة أخرى إلى القول بتعدد القدماء ... إلى « الشرك » .

وفي خضم الصراع والجدال حول هذه المسألة ، وداخل الدائرة البيانية (بين المعتزلة وأهل السنة) تبلورت نظرية - كانت بمثابة حل وسط - تفصل في الخطاب بين المعاني بوصفها تقوم في النفس ، وهو ما يسمونه بـ « الكلام النفسي » والألفاظ بوصفها حروفا تلفظ باللسان . لقد حاولت هذه النظرية الأشعرية أن تلتمس الحل لمسألة « خلق القرآن » ، بالقول أن المقصود بكلام الله ، حين وصفه بأنه غير مخلوق ، هو الكلام النفسي لا الألفاظ والحروف . وهكذا وجدت

إشكالية اللفظ والمعنى في الحقل البياني مجالا حيويا آخر ، اكتسبت فيه أبعادا ميتافيزيقية تتعلق هذه المرة بحقيقة كلام الله : هل هو معان فقط أم أنه معان وألفاظ وحروف ... الخ .

غير أن هذا البعد الميتافيزيقي اللاهوتي لم يكن ، مثله مثل سائر الأبعاد « النظرية » في علم الكلام ، مستقلا ولا منفصلا عن البعد البشري « التجريبي » ؛ فالميتافيزيقا الكلامية إنما يشيدها رد الغائب على الشاهد ، أي قياس عالم الألوهية على عالم الإنسان . وفي المسألة التي تهمنا هنا كان البحث في كلام الله مبنيا على المقايضة بينه وبين كلام البشر ، ومن ثم فإن الفصل بين الجانب النفسي والجانب اللفظي في كلام الله إنما قال به المتكلمون قياسا على كلام البشر . وكما يفعل المتكلمون دائما فإنهم عندما يقيسون الغائب على الشاهد ، لا يتقيدون بهذا الأخير كما هو ، بل يعيدون بناءه بالصورة التي تسمح لهم بقياس الغائب عليه . وهكذا ، فلكي يتأتى لهم الفصل في الكلام الإلهي (الغائب) ، بين الكلام القائم بالنفس ، والكلام المعبر عنه باللفظ ، عمدوا إلى تكريس ذلك الفصل نفسه على المستوى البشري (الشاهد) بصورة تجعل منه « واقعا » لا يقبل النقاش ، أي « أصلا » . وهذا ما حدث بالفعل ؛ فالفصل بين المعنى (أو الكلام القائم بالنفس) واللفظ (أو الكلام كما يعبر عنه باللسان) ، كان يؤخذ على الصعيد البشري كحقيقة واقعية لا سبيل إلى وضعها موضع السؤال ، على نحو كرس النظرية البيانية التي تفصل بين اللفظ والمعنى وتعطى لكل منهما كيانا مستقلا ، وجعل هذه النظرية راسخة .

ومن المسائل التي تفرعت عن المشكلة التي أثارها المعتزلة حول « خلق القرآن » ، مسألة أصل اللغات : هل اللغة توقيف وإلهام أم هي مواضعة واصطلاح ؟ ذلك أن القول بأن القرآن مخلوق - وهو كلام - يقتضي القول بأن اللغة ترجع في أصلها إلى المواضعة والاصطلاح ، أو هو على الأقل يسمح بذلك . وبالعكس ، فالقول بأن القرآن غير مخلوق يفرض إلى القول بأن اللغة توقيف وإلهام . ولذلك نجد المعتزلة ، أصحاب القول بخلق القرآن ، يقولون بالمواضعة والاصطلاح بوصفها « أصل » اللغة ، على حين نجد خصومهم من أهل السنة والأشعرية القائلين بأن القرآن غير مخلوق ، يقولون في الغالب ، بأن اللغة أصلها التوقيف ، والإلهام ، و « السمع » (من الله بواسطة نبي) .

لنشر أخيرا إلى مسألة الأسماء والأوصاف التي يليق إجراؤها على الله . وقد اختلف المتكلمون بشأنها ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يقول بضرورة الاختصار ، عند الكلام عن الله ، على الأسماء والأوصاف التي وصف بها نفسه في القرآن أو على لسان النبي ؛ وفريق يقول بالعكس من ذلك أنه ينبغي إجراء الأسماء والأوصاف التي يدل العقل أنه يحسن إجراؤها عليه . ومن هنا أثاروا من زاوية أخرى مسألة أصل اللغات : فالقائلون بعدم جواز إجراء أسماء وأوصاف ، على الذات الإلهية ، لم ترد في القرآن أو على لسان النبي ، برروا ذلك بأن دلالة الاسم على المسمى مسألة ترجع إلى التوقيف والسمع ؛ على حين قال المخالفون بالعكس ، مستنديين في ذلك إلى القول بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح (٣٣) .

تلك هي بعض القضايا الفرعية التي أثيرت فيها مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى في علم الكلام ، اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إليها

حتى تتمكن من إعطاء المسألة المركزية ، التي تمحورت حولها إشكالية اللفظ والمعنى في علم الكلام ، ما تستحقه من بسط وتحليل . نقصد بذلك مسألة « التأويل » . أما المسألة المركزية الثانية التي تمحورت حولها الإشكالية ، موضوع بحثنا ، وهي مسألة « إعجاز القرآن » وما ارتبط بها من أبحاث بلاغية فستكون موضوع تناول آخر .

« التأويل » في الفكر العربي الإسلامي يخص الخطاب القرآني أساسا . وإذا كان علماء أصول الفقه قد اهتموا ، أكثر من غيرهم ، بوضع قوانين لتفسير هذا الخطاب ، فإن علماء الكلام قد اهتموا إلى جانب ذلك بوضع حدود لـ « التأويل » ؛ وذلك بربطه بوجوه البيان ، أي بأنواع العلاقة التي تقوم بين اللفظ والمعنى في الأساليب العربية . وعلى الرغم من الاختلاف بين المعتزلة وأهل السنة ، من أشاعرة وغيرهم ، حول التأويل ومدى اعتماد « العقل » فيه ، فإنهم كانوا جميعا يتقيدون بالحدود التي تسمح بها وجوه البيان في التأويل ولا يتعدونها ، على نحو جعل تأويلهم يبقى دائما تأويلا بيانيا ، يقف في الطرف المقابل لنوع آخر من التأويل ، يخترق حدود البيان العربي ليحول النص القرآني إلى جملة رموز وإشارات يضمها أفكارا ونظريات تمجد مصدرها في الفلسفات الدينية القديمة ، والمهرسية منها بصفة خاصة . إنه التأويل العرفاني الذي مارسه الشيعة والمتصوفة ومختلف التيارات الباطنية في الإسلام ، والذي سيكون موضوع الجزء الثاني من هذه الدراسة .

وإذن فالتقابل أو التعارض في هذا المجال لم يكن بين النصيين ، سواء كانوا من أهل السنة الأوائل أو من الحنابلة أو من الأشاعرة أو من السلفيين من جهة ، والمعتزلة من جهة أخرى - فالخلاف والاختلاف بين هؤلاء وأولئك كان يجري داخل الدائرة البيانية - وإنما التقابل والتعارض كانا بين نمطين من التأويل يصدران عن نظامين معرفيين مختلفين تماما : التأويل البياني والتأويل العرفاني . ولما كان المعتزلة قد رفعوا راية التأويل البياني ، فإنهم كانوا أشد اعتراضا ورفضاً للتأويل العرفاني من أهل السنة أنفسهم ، الذين كانوا يتعاملون مع « البيان » على أساس مجرد التقليد والاتباع ، وليس على أساس من التنظيم والتنظير كما فعل المعتزلة . وهذا ما يفسر كيف أن المعتزلة ، المعروفين باعتماد التأويل « العقل » ، قد اهتموا اهتماما كبيرا برسم الحدود التي يجب أن لا يتعداها التأويل . فالتأويل عندهم يجب أن يقف عند الحدود التي تسمح بها اللغة العربية في التعبير ولا يتعداها . أما خلافتهم مع أهل السنة والأشاعرة - داخل دائرة البيان - فقد كانت منحصرة ، أو تكاد ، في التشابه من آي القرآن . فالنصيون من أهل السنة كانوا يخطون بظاهرها ، وافق العقل هذا الظاهر أو لم يوافقه ، محجمين حتى عن توظيف وجوه البيان العربي في فهمها . أما المعتزلة فقد التجأوا ، بالعكس من ذلك ، إلى توظيف الأساليب البلاغية العربية في التماس معنى يقبله « العقل » ، وراء المعنى الظاهري للآيات المتشابهات . والواقع أن أصل الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة في هذا المجال يرجع لا إلى التأويل ذاته بل إلى التمييز بين المحكم والمتشابه من الآيات . فكثيرا ما يعد المعتزلة آية معينة من المحكمات فيعتمدونها « أصلا » يتأولون على ضوئه ، وانطلاقا منه ، الآيات الأخرى المخالفة عادين إليها من التشابه ، على حين يفعل الأشاعرة العكس . أما التأويل في الحدود التي يسمح بها النظام المعرفي البياني

فقد اعتمدوه جميعا ، كل وفق أصوله المذهبية ، كما أسهموا كلهم بهذه الدرجة أو تلك في تقنيته ضمن نطاق محدد لا يجوز اختراقه .

مانريد أن نخلص إليه هنا ، هو أن التأويل في الحقل المعرفي البياني لم يكن في أي وقت من الأوقات ، ولا لدى أية فرقة من فرق البيانيين ، يجاوز اللغة العربية بما هي محدد أساسي من محددات النظام المعرفي الذي يصدر عنه ، بل بالعكس من ذلك ، لقد كان التأويل عندهم يعني توظيف هذا المحدد (= اللغة) في بنية Structuration العقل العربي توظيفا مقتنا مضبوطا ، وذلك لجعل نظام الخطاب ونظام العقل متطابقين ، مع إخضاع هذا لذاك إذا لزم الأمر . إذن فالتأويل البياني ، من هذه الزاوية ، كان تشريعا للعقل العربي ، ولم يكن ، كما قد يعتقد ، مجالا لممارسة الفعالية العقلية ؛ فعالية العقل الكون المستقل بنظامه عن نظام اللغة . والبيانات التالية هدفها تأكيد هذه الدعوى .

قلنا إن المعتزلة كانوا أكثر البيانيين اهتماما بوضع قوانين للتأويل ورسم حدود له . ولما كنا نفتقد نصوص المعتزلة الأوائل فإن أكمل عرض للنظرية البيانية الاعتزالية في التأويل إنما نجده في مؤلفات القاضي عبد الجبار ، آخر أقطاب المعتزلة ، ومدون وجهات نظرهم ، وشارح وقائعها وغوامضها . لنعرض إذن لمعالم هذه النظرية كما شرحها « القاضي » ، ولنبدأ بالمسألة الأولى الأساسية في كل تأويل ، مسألة العلاقة بين الاسم والمسمى ، بين اللفظ والمعنى .

يميز القاضي عبد الجبار ، والمتكلمون عموما ، بين نوعين من الأسماء : أسماء الذوات وأسماء الصفات . النوع الأول لا يفيد في المسمى به ، وإنما يقوم مقام الإشارة في وقوع التعريف به من غير أن يقع التعريف بما يفيد « ؛ فلفظ « زيد » مثلا يدل على ذات ، أي يقوم مقام الإشارة إلى شخص معين ، دون أن يفيد فيه أي معنى كالمعنى الذي تدل عليه مادة (ز . ي . د) أي الزيادة . وكذلك لفظ « نبيل » ، إذا جعلناه اسماً لشخص معين فهو يدل على ذات هذا الشخص وليس على صفة أو حال له . أما الثاني فهو بالعكس من ذلك « يفيد في المسمى به جنسا أو صفة » : فلفظ « حيوان » اسم يدل على جنس ؛ إنه ليس إشارة إلى ذات معينة ، بل هو معنى عقل يصدق على جنس الحيوان كله . وكذلك الشأن في لفظ « كرم » ، فهو اسم يفيد معنى البذل والعطاء ، وهذا المعنى صفة لا تخص شخصا معينا بل تفيد معنى عقليا . (وواضح أننا إذا أطلقنا لفظ « كرم » على شخص بعينه فإنه يفقد دلالة المفهومية ويصبح ذا دلالة إشارية وحسب ؛ يتحول من اسم صفة إلى اسم ذات) .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو التالي : إذا كانت أسماء الذوات تكتسب معناها من وظيفتها الإشارية ؛ أي من كونها تقوم مقام الإشارة ، فمن أين تكتسب أسماء الصفات ، وبكيفية عامة ما نطلق نحن اليوم عليه « المفاهيم »^(٣٤) ، دلالتها ؟

لالتماس الجواب ، جواب المعتزلة ، عن هذا السؤال ينبغي الإشارة أولا إلى أنهم ، إذ يفصلون كغيرهم من البيانيين بين اللفظ والمعنى ، كما بينا ذلك في موضع سابق ، يلحون على إعطاء نوع من الأسبقية للمعنى على اللفظ ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالألفاظ التي هي أسماء للصفات . نلمس هذا واضحا عند الجاحظ في تعليق له على الآية الشهيرة : « وعلم آدم الأسماء كلها » (البقرة ٣١) ، حيث

يقول : « لا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى ، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليه . والاسم بلا مسمى لغو كالظرف الخالي . والأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح . اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح . ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له ، وشيئا لا حس فيه ، وشيئا لا منفعة عنده ، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى ، وقد يكون المعنى ولا اسم له ، ولا يكون اسم إلا ويكون له معنى » (٣٩) .

كيف يمكن أن يكون المعنى ولا اسم له ؟

يجيب القاضي عبد الجبار : إن المعنى يثبت بالعقل أولا ، أي بالاستدلال ، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك : « إن استعمال العبارة على وجه يفيد ويصح لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له » ، فهي إذن تابعة للعلم بالمعنى . أما العكس ، أي « إثبات المعاني بالأقوال والأسماء - فهو - لا يصح » ، لأن الواجب إثباتها بالطريق الذي تثبت منه ثم يعبر عنها » (٣٩) . ولذلك كان من الضروري استعمال أسماء الصفات ، وكذلك العبارات ، في معانيها ، ولا يجوز الخروج بها عن معانيها التي تدل عليها وإلا فسد الكلام وفسد المعنى وارتبكت العلاقة بين الدال والمدلول ، وأصبح الكلام عبثا لا معنى له . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم أن كل اسم يفيد ، ولم يكن لقباً محضاً ، لا يحسن أن يستعمل إلا فيما علم فيه ما يفيد » ، والعلم بما يفيد اللفظ لا ينبغي أن يعتمد فيه على مجرد غلبة الظن ؛ لأن « غلبة الظن في ذلك لا يقوم مقام العلم في الإخبار لما فيه من تجويز كونه كذبا » . ومثل اسم الصفة في ذلك العبارة المفيدة ، ف « لا يحسن استعمال العبارة المفيدة إلا على الوجه الذي وضعت له في سائر ما تنقسم إليه من الكلام وإلا كان الكلام بها عبثاً أو في حكم العبث » (٣٧) .

من هنا نصل إلى الدعامتين اللتين تقوم عليهما نظرية التأويل عند المعتزلة وهما : المواضعة وقصد المتكلم . ذلك أنه لما كانت المعاني سابقة للألفاظ والعبارات فإن دلالة هذه على تلك تتوقف على المواضعة وقصد المتكلم ، وهما عنصران متداخلان متكاملان لأنها يقومان في الحقيقة مقام الإشارة : فكما أن الإشارة إلى شيء معين ، باليد مثلاً ، تفيد أنك تقصد ذلك الشيء ، فهي تقتضي كذلك أن يكون هناك شخص أو أشخاص آخرون تتوجه إليهم بالإشارة لتبلغهم مرادك . إنك إذ توجه أنظارهم وعقولهم إلى الشيء الذي تشير إليه تحقق بإشارتك تلك نوعاً من وحدة القصد لديهم ، أي نوعاً من الاتفاق بينهم . وهذا الاتفاق ، أو وحدة القصد ، هو ما سيعبر عنه بـ « المواضعة » ، عندما نستعمل أسماء المعاني والصفات ، وكذا العبارات المفيدة ، مكان الإشارة . وكما أن « قصد المتكلم » هو الذي يحدد للإشارة دلالتها ولللفظ معناه ، فإن المواضعة هي التي تعمل على تثبيت المعنى للألفاظ والعبارات .

ويربط القاضي عبد الجبار بين المواضعة وقصد المتكلم بوصفها عنصرين ضروريين في تحقق الدلالة فيقول : « وإنما اعتبر حال المتكلم لأنه لو تكلم به ولا يعرف المواضعة أو عرفها ونطق بها على سبيل ما يؤديه الحافظ أو يحكيه الحاكى أو يتلقنه المتلقن أو تكلم به عن غير قصد ، لم يدل . فإذا تكلم به وقصد وجه المواضعة فلا بد من كونه دالاً إذا علم من حاله أنه يبين مقاصده » (٣٨) . وهكذا فإذا كان الكلام « لا يكون مفيداً إلا وقد تقدمت المواضعة عليه ، وإلا كانت حاله

وحال سائر الحوادث لا تختلف » ، فإنه ، أي الكلام ، « قد يحصل من غير قصد فلا يدل ، ومع القصد فيدل ويفيد . فكما أن المواضعة لا بد منها فكذلك المقاصد التي بها يصير الكلام مطابقاً للمواضعة » (٣٩) . فبدون معرفة المقاصد لا يمكن أن يستدل بكلام المتكلم على ما يريد ؛ لأن المواضعة ، وإن كانت ضرورية لجعل الكلام مفيداً ، فهي غير كافية ؛ إذ لا بد من تقدير حال المتكلم ، أي قصده . ومن هنا يقرر القاضي عبد الجبار أنه « لا يحسن اتباع أهل اللغة في مواضعاتهم إلا بعد العلم بمقاصدهم فيها وضموه من اللغة ، فثبت بذلك أن إجراءهم الاسم المفيد لا يحسن إلا بعد العلم بفائدته ، كما أن ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراء الاسم عليه » (٤٠) .

« ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراء الاسم عليه » ، كيف ، ومتى يجوز ذلك ؟

هنا يلجأ المعتزلة إلى منهجهم المفضل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك أن المواضعة إنما تقع على الأمور المشاهدة فحسب . وبما أن مجال المشاهدة غير محصور ولا محدود فإنه لا يجوز قياس ما لم يكن موضوع مشاهدة على ما كان موضوعاً لها إلا إذا قامت بينهما علاقة تسمح بالقياس . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم ، أن المواضعة إنما تقع على المشاهدات وما جرى مجراها لأن الأصل فيها الإشارة على ما بيناه . فإذا ثبت ذلك فيجب متى أردنا التكلم بلفظ مخصوص أن نعقل معاني الأوصاف والأسماء فيها في الشاهد ، ثم ننظر : فما حصلت فيه تلك الفائدة نجرى عليها الاسم في الغالب ، وهذا في بابة بمنزلة معرفة ما له أصل في الشاهد ، في أنه يجب أن يعلم أولاً ثم يبنى عليه الغائب » (٤١) .

وإذن فالمواضعة صنفان : مواضعة « أصل » ، ومواضعة « فرع » . الأولى تتم مباشرة عن طريق المشاهدة ، والثانية تتم استدلالاً عن طريق القياس . والقياس ، قياس الغائب على الشاهد ، لا يصح إلا إذا كانت هناك علاقة مشابهة (قرينة أو أمانة أو دليل أو وصف مناسب ...) تجمع بين الشاهد والغائب ، بين الأصل والفرع . ومن ثم فلا يجوز نقل لفظ من المعنى الذي وضع له أولاً بالمواضعة المباشرة إلى معنى آخر ، إلا إذا كانت هناك قرينة تسمح بذلك النقل . ومن هنا كانت شروط التأويل عند المعتزلة ثلاثة : المواضعة ، وقصد المتكلم ، والقرينة أو « الدليل » الذي يسمح بنقل اسم من معنى إلى معنى آخر .

وهكذا فيما أن القرآن نزل بلسان عربي مبين فإن أول شرط لفهمه هو المعرفة بهذا اللسان ، والتفكير بالمعنى الذي تدل عليه كلماته وعباراته فيما هو متعارف في اللغة العربية ومتواضع عليه فيها . وهذا شرط المواضعة ، وهنا لا تعني معرفة المعنى الظاهر من العبارات ، كما استعمله العرب وحسب ، بل تعني كذلك المعرفة بالمعنى أو المعاني المجازية التي يستعملون فيها تلك الكلمات والعبارات . ذلك لأن المعنى المجازي للكلمة أو العبارة لا يكون من وضع الفرد واختياره ، بل من وضع الجماعة ، ومن ثم فهو خاضع للمواضعة كذلك .

غير أن المعرفة بلسان العرب والتفكير بشروط المواضعة لا يكفي ، إذ لا بد من شرط آخر هو المعرفة بقصد المتكلم . ولكن كيف ، والأمر يتعلق بالقرآن كلام الله ؟ هنا يلجأ المعتزلة مرة أخرى إلى منهجهم

عن ذلك أنا نقول لهم : إنا إذا علمنا عدل الله وحكمته بالدلالة القاطعة التي لا تحتل (الشك) ، نعلم أنه لا يفعل ما يفعله إلا وله وجه من الحكمة في أفعاله تعالى . وقد ذكر أصحابنا في ذلك وجوها لا مزيد عليها . أحد الوجوه : أنه تعالى لما أن كلفنا النظر وحشنا عليه ونهانا عن التقليد ومنعنا منه ، جعل القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها ، ليكون ذلك داعيا لنا إلى البحث والنظر ، وصارفا عن الجهل والتقليد . والثاني أنه جعل القرآن على هذا الوجه ليكون تكليفنا به أشق ، ويكون في باب الثواب أدخل ، وذلك شائع . فإن القديم تعالى إذا كان غرضه بالتكليف أنيعرضنا إلى درجة لا تنال إلا بالتكليف ، فكل ما كان أدخل في معناه كان أحسن لا محالة . والثالث أنه تعالى أراد أن يكون القرآن في أعلى طبقات الفصاحة ليكون علما دالا على صدق النبي عليه السلام ، وعلم أن ذلك لا يتم بالحقائق المجردة ، وأنه لا بد من سلوك طريقة التجوز والاستعارة ، فسلكت تلك الطريقة ليكون أشبه بطريقة العرب وأدخل في الإعجاز (. . .) فالمحكم ما أحكم المراد بظاهره ، والمتشابه ما لم يحكم المراد بظاهره بل يحتاج في ذلك إلى قرينة ، والقرينة إما عقلية أو سمعية . والسمعية إما أن تكون في هذه الآية إما في أولها أو آخرها ، أو في آية أخرى من هذه السورة أو من سورة أخرى ، أو في سنة رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم من قول أو فعل ، أو في إجماع من الأمة ، فهذه حال القرينة التي نعرف بها المراد بالمتشابه ونحمله على المحكم (٤٤) .

وهكذا فوجود آيات محكمات وأخر متشابهات ، في القرآن ، ليس المهدف منه إيقاع العقول في اللبس ولا حمل المؤمنين على التسليم والتقليد ، الأمر الذي لا يليق بأفعال الله ولا يجوز في حقه ، وإنما كان ذلك بمقتضى « العدل الإلهي » الذي يعني أن الله لا يفعل القبيح وإنما يفعل الأصلاح لعباده . ووجه العدل ، أو الصلاح ، في كون القرآن يضم المحكم والمتشابه هو إتاحة الفرصة لنا لنجتهد في رد المتشابه إلى المحكم إجتهدا نستحق به الثواب . وهكذا فالاجتهاد بهذا المعنى إنما يرمى إلى إظهار الوحدة والانسجام في الخطاب القرآني ، وذلك هو « التأويل » . والتأويل كما رأينا لا يصح إلا اعتمادا على قرينة سمعية ، تؤخذ من القرآن أو السنة أو الإجماع ، أو على قرينة عقلية . وإذا كان القاضي عبد الجبار لم يفسر في النص السابق كيفية الوصول إلى هذه الأخيرة ، إذ اكتفى بالقول « ومشائنا رحمهم الله قد بذلوا الجهد في إحكام هذه الأصول بما يضيئ عنه هذا الوضع » ، فإنه ، في مكان آخر ، وعلى وجه التحديد في كتابه « متشابه القرآن » ، يدل بتفاصيل جد مهمة نوجز منها ما يهمنا هنا فيما يلي :

يصنف القاضي عبد الجبار الخطاب الشرعي إلى صنفين : « أحدهما يتصل بالخطاب نفسه وموضوعه » ، ولنقل : منظوم الخطاب ، و « الآخر بما يدل الخطاب عليه من الأحكام العقلية والسمعية » ، ولنقل معقول الخطاب . والصنف الأول قسمان : « أحدهما يستقل بنفسه في الإنشاء عن المراد ، فهذا لا يحتاج إلى غيره في كونه حجة ودلالة . والثاني لا يستقل بنفسه فيما يقتضيه ، بل يحتاج إلى غيره » ، وهو قسمان : « أحدهما يعرف المراد به وبذلك الغير مجموعهما ، والثاني يعرف المراد به بذلك الغير بانفراده » ؛ ومن ثم تكون الأقسام ثلاثة . أما الصنف الثاني من الخطاب الشرعي - وهو المتصل بما يدل عليه الخطاب من الأحكام - فهو قسمان كذلك :

المفضل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك لأنه إذا كان بإمكاننا معرفة قصد المتكلم في الشاهد « معرفة اضطرارية » (حسية . . .) ، إما بالسمع منه ، أو بالخبر الصحيح عنه ، أو بكون مجال مشاهدته هو مجال مشاهدتنا نفسه ، فإن المعرفة بقصد المتكلم فيما هو خارج عن نطاق مشاهدتنا وتجاربنا يتم بالاستدلال عليه ، قياسا على قصد المتكلم في الشاهد . وفي هذا المعنى يقول القاضي عبد الجبار : « إن طريق الكلام في الشاهد صح أن يدل بالمواضعة والقصد ، ولنا طريق إلى معرفة الكلام بالإدراك والمواضعة ، وبالإخبار وما يجري مجراها ، والقصد بالاضطرار ، فصح عند ذلك أن يعرف به الغرض ويصير كالدلالة في الشاهد . ولا يصح أن نعرف قصده تعالى بالاضطرار لتعذر ذلك على التكليف ، فوجب أن نعرفه بالاستدلال » (٤٥) .

ومن هنا الشرط الثالث وهو وجود علامة أو أمانة تسمح بالاستدلال بشاهد معين على غائب معين ، ويسمى المتكلمون الدليل ، والفقهاء العلة ، والبلاغيون القرينة . فالأمانة التي تسمح بالجواز أو العبور من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي في الأساليب البلاغية لا تختلف في وظيفتها عن « العلة » التي تسمح بتمديد حكم الأصل إلى الفرع في القياس الفقهي والنحوي ، ولا عن « الدليل » الذي يسمح بالانتقال من الشاهد إلى الغائب في الاستدلال عند المتكلمين . وبما أننا سندرس بتفصيل هذا النوع من الاستدلال بشروطه وآلياته وإشكالياته في مختلف العلوم البيانية الاستدلالية (الفصل الرابع من هذا القسم) فإننا سنكتفي هنا بالإشارة إلى الكيفية التي يطبق بها المعتزلة في إطار نظريتهم في التأويل .

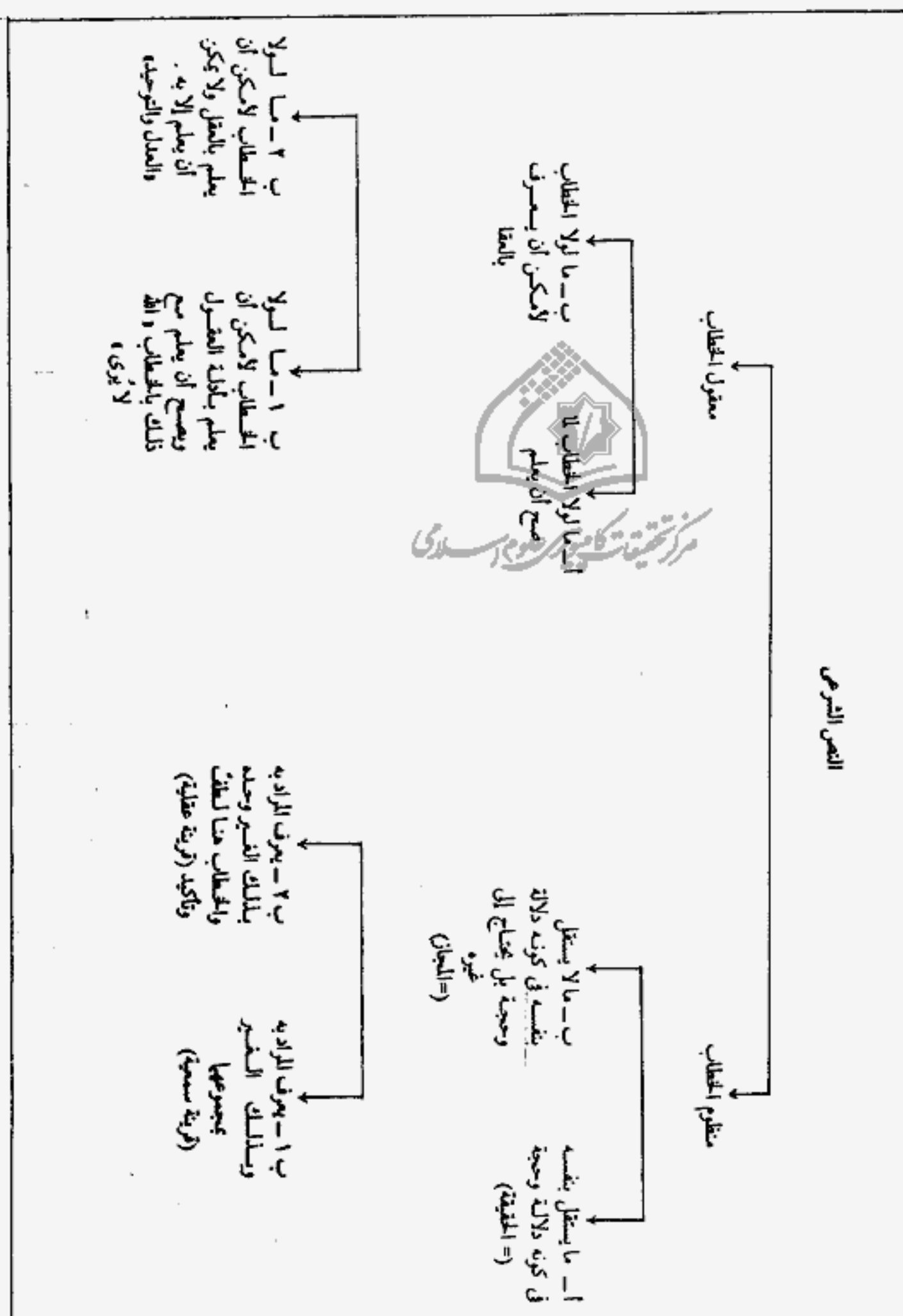
تجد نظرية التأويل عند المعتزلة أساسها ومنطلقها ، بل ومبررها ، في القرآن نفسه . فالقرآن ينص كما هو معروف على أنه يضم آيات محكمات من أم الكتاب وأخر متشابهات (٤٦) ، ومن ثم فمن الضروري رد المتشابه إلى المحكم ، وهذا هو التأويل في المنظور البياني . غير أن هذه العملية ليت بالأمر السهل دوما . فمن جهة لم ينص القرآن ولا الرسول على آيات بعينها هي المحكمات أو المتشابهات ، ومن جهة أخرى هناك آيات تتعلق بموضوع واحد ، كالجبر والاختيار مثلا ، يصعب تمييز المحكم فيها من المتشابه ، لتساويهما في الوضوح ، ولعدم وجود أمانة أو قرينة ترجح اختياراً على آخر . في مثل هذه الحالات يؤول الأمر ، في تعيين المحكم من المتشابه ، إلى اتخاذ موقف عقل من القضية المطروحة . ولما كان الانطلاق من موقف عقل مسبق في مجال تأويل النصوص الدينية عملية من السهل الطعن فيها ، فإنه لا بد لتجنب المطاعن ، أو على الأقل لردّها ، من تأسيس الموقف العقل المتخذ تأسيسا دينيا ، أي لا بد من إرجاع هذا الموقف إلى « أصل » ديني . و « الأصل » الذي يستند إليه المعتزلة في هذا المجال ، مجال التمييز بين المحكم والمتشابه ، هو « العدل الإلهي » ، وهذان الأصول الخمسة التي يبنى عليها مذهبهم كما هو معروف (التوحيد ، العدل ، المنزلة بين المتزلتين ، الوعد والوعيد ، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) .

يقول القاضي عبد الجبار في معرض الرد على « الملحدة الذين يوردون وجوها من المطاعن » في القرآن ، مثل : « ادعواهم أن القرآن يناقض بعضه بعضا ويدفعه . . . وسؤالهم عن وجه الحكمة في أن جعل الله القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها » - يقول : « وجوابنا

« أحدهما يدل على ما لولا الخطاب لما صح أن يعلم بالعقل ، والآخر يدل على ما لولاه لأمكن أن يعرف بأدلة العقول . ثم ينقسم ذلك : ففيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بأدلة العقول ، ويصح أن يعلم مع ذلك بالخطاب ، فيكون كل واحد كصاحبه في أنه يصح أن يعلم به الغرض . وفيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بالعقل ولا يمكن أن يُعلم إلا به » ؛ وبذلك تكون أقسام هذا الصنف ثلاثة ، كالصنف الأول . القسم الأول هو الأحكام الشرعية ، فإنها إنما تعلم بالخطاب وما يتصل به ، ولولاه لما صح أن تعلم بالعقل الصلوات الواجبة

ولا شروطها ولا أوقاتها ، وكذلك سائر العبادات الشرعية . والقسم الثاني ، هو مثل القول إنه عز وجل « لا يُرى » ، لأنه يصح أن يُعلم سمعا وعقلا ، وكذلك كثير من مسائل الوعيد . وأما القسم الثالث ، فمثل التوحيد والعدل ، لأن قوله تعالى « ليس كمثله شيء » ، و « لا يظلم ربك أحدا » ، لا يُعلم به التوحيد والعدل « لأنه متى لم يتقدم للإنسان المعرفة بهذه الأمور لم يعلم أن خطابه تعالى حق ، فكيف يمكنه أن يحتاج فيها إن لم تتقدم معرفته به لم يعلم صحته » (٤٥) .

والجدول التالي يوضح هذا التصنيف وأقسامه :



الخطاب . ومهمة الأصولي ، فقيها كان أو متكلميا ، هي ضبط العلاقة بين هذين الطرفين ؛ هي وضع قوانين لتفسير الخطاب البياني وتحصيل معناه .

ولكن الخطاب البياني ليس بيانيا لأنه مفيد للمعنى وحسب بل أيضا لأنه بليغ ومفحم ، ويصل في القرآن إلى ذروة الإعجاز . فأين يكمن سر البلاغة والإعجاز في هذا الخطاب ، هل في لفظه أم في معناه أم فيها معا ؟

تلك هي المسألة الرئيسية التي سيدور الكلام حولها في الصفحات التالية .

ثانيا - نظام الخطاب ونظام العقل

١ -

لم يكن « التأويل » هو المحور الوحيد الذي استقطب اهتمام المتكلمين في العلاقة بين اللفظ والمعنى ، بل كان هناك محور آخر جمع بين اهتمام المتكلمين والبلاغيين ، بل البيانيين باختلاف اختصاصاتهم . إنه « إعجاز القرآن » : هل القرآن معجز بالفاظه أم بمعانيه أم بهما معا ؟ ويمتاز البحث في هذا المحور بكونه جمع بين التيارين الرئيسيين في الدراسات البيانية : التيار الذي عنى بصفة خاصة بوضع قوانين لتفسير الخطاب البياني ، والتيار الذي عنى بوضع شروط لإنتاج الخطاب نفسه . وكان من نتائج النظر إلى مسألة الإعجاز من الزاويتين معا أن تحول البحث البياني في إشكالية اللفظ والمعنى من مستوى العلاقة العمودية بينهما (الإعراب ، الدلالة ، قصد المتكلم) إلى مستوى العلاقة الأفقية بين تراكيب الكلام وصيغ المعاني ، بين نظام الخطاب ونظام العقل ، مما كانت نتيجته الكشف بوضوح عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية العربية ، ومن ثم عن نوع فاعلية العقل البياني نفسه ، كما سنرى عبر فقرات هذه الدراسة .

لنبدأ أولا بتحديد الإطار التاريخي للمسألة .

كان من جملة الاعتراضات التي واجه بها خصوم الإسلام القرآن أيام النبوة ، قول بعضهم إنما هو كلام بشر ، فتحداهم القرآن أن يأتوا بشيء مثله . فلما لم يفعلوا عد ذلك عجزا منهم ، وفي الوقت ذاته إعجازا للقرآن وتأكيدا لمصدره الإلهي . وعندما انتهت الفتوحات واستقرت الدولة العربية الإسلامية وبدأ الاحتكاك الحضاري والصراع الثقافي داخل المجتمع الإسلامي الذي كان يضم أقليات دينية وجماعات إثنية مناهضة للدين الإسلامي وللحكم العربي ، طرحت من جديد مسألة إعجاز القرآن . كان المناهضون للحكم العربي من الأقليات الدينية ، والمناوئة بخاصة ، يطعنون في القرآن وفي مصدره الإلهي بدعوى أن معانيه معروفة لا جديد فيها ، وأن ما فيه من أخبار مستقى من التوراة أو من الموروث القديم بصورة عامة . وقد كان من الطبيعي أن يتصدى مفكرو الإسلام ، وفي مقدمتهم المتكلمون ، إلى الرد على هذه المطاعن بإبراز وجوه إعجاز القرآن . وقد أراد المعتزلة أن يعطوا لمفهوم « الإعجاز » القرآن طابعا كلييا بحيث يسلم به العربي وغير العربي ، فربطوه بأمور تتصل بالمعنى لا باللفظ كإخباره بالغيب : « الغيب » في الماضي أي حكايته لأحوال الأمم الماضية التي لم يكن

يتبين عن هذا الجدول أن القاضي عبد الجبار يقيم نوعا من التوازي بين منظوم الخطاب ومعقوله في النص القرآني . والمعتزلة كما نعرف ، بل البيانيون عموما ، لا يتحدثون عن العقل إلا بوصفه أحد طرفي الزوج : النقل / العقل ، بمعنى أن التفكير في العقل ، عندهم ، يكون في حضور « الشرع » دوما . وهذا ليس راجعا إلى أنهم يعدون الشرع والعقل سلطتين متنازعتين ، بل لأنهم يرون أن العقل إنما يتحدد من خلال وظيفته كمدافع عن الشرع أو كشارح له .

وهكذا فعندما يتعلق الأمر بنص شرعي واضح مستقل بنفسه في كونه حجة (أ) فإن دور العقل ينعدم تماما ، ويصبح معقول الخطاب (أ) متوقفا على وجود النص لا غير . أما عندما يتعلق الأمر بنص غير مستقل بنفسه في معرفة المراد منه بل يحتاج إلى غيره (ب) ، فإن العقل يجد مكانا له فيه إما لأن هذا النص يتضمن قرينة يتوقف فهم المراد من النص على استثمار العقل لها بوصفها دليلا وأمانة (ب أ) ، وفي هذه الحالة يكون دور العقل في الكشف عن المعنى مكافئا لدور النص في ذلك (ب ١) ، وإما لأنه ، أي النص لا يدل بنفسه ولا يتضمن قرينة ، وإنما دوره التنبيه والتأكيد (ب ٢) ، وفي هذه الحالة يكون على العقل أن يبحث عن قرينة عقلية تؤسس المعنى الذي يجب أن يفهم من النص .

وإذا نحن أردنا اختصار هذه الأقسام بإدماج بعضها في بعض والنظر إليها من الزاوية التي تهمننا هنا ، زاوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أمكن القول : إن اللفظ إما أن يدل على معنى هو المعنى المراد نفسه ، ولا دور للعقل في هذه الحالة إلا استيعاب المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب وحدها ، وإما أن يدل على معنى يبراد منه معنى آخر ، ودور العقل في هذه الحالة هو استنباط هذا المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب . وإما أن يكون مجرد منبه على معنى يستدل عليه العقل بنفسه ، ويكون الخطاب في هذه الحالة لظفا من الله وتأكيدا . في الحالة الأولى يكون العقل أداة فهم واستيعاب ، وفي الحالة الثانية أداة شرح واستنباط ، وفي الحالة الثالثة أداة تأويل واستنتاج ، ولكنه في جميع الحالات لا يكون مستقلا بنفسه مستغنيا عن الخطاب الشرعي ، بل إنه إنما يكتسب نوعا من الاستقلال من خلال الخطاب نفسه ، فيضيق استقلاله إلى درجة الصفر إذا كان الخطاب محكما ، ويتسع كثيرا إلى درجة تميل باستقلاله إلى مستوى المائة في المائة عندما يكون الخطاب متشابها .

هنا نحضر أمام ناظرنا التصنيفات نفسها التي تعرفناها ، قبل ، عند علماء أصول الفقه ، سواء منها التي تتعلق بأقسام اللفظ على حسب درجة الوضوح والخفاء ، من المحكم إلى المتشابه (جدول أ) ، أو تلك التي تتعلق بأصناف الدلالة (جدول ٢) . بل إن تصنيفات القاضي عبد الجبار تذكرنا بتصنيف الشافعي لأقسام البيان . في جميع هذه التصنيفات هناك طرفان : الأول يسمى تارة بـ « ما لا يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « المحكم » ، وتارة بـ « دلالة العبارة » أو « دلالة المنظوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه في كونه حجة ودلالة » . أما الطرف الثاني فيسمى تارة بـ « ما يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « التشابه » ، وتارة بـ « دلالة الدلالة ودلالة الاقتضاء » أو « دلالة المفهوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه » . . . الطرف الأول يمثل اللفظ أو منظوم الخطاب ، والطرف الثاني يمثل المعنى أو المعقول من

تتجه اتجاهها «منطقيا» ، سواء مع من يعد مؤسس علم للبلاغة العربية : عبد القاهر الجرجاني الأشعري ، أو من يعد مقتنا لها منظما لقضاياها داخل قوالب نهائية : أبو يعقوب السكاكي المعتزلي .

٢

يمكن عد نظرية «النظم» عند عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ هـ ، التي عرضها في كتابيه الشهيرين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ، وبصورة خاصة في الأول منها ، يمكن عدّها تنويجا لمناقشات واسعة متشعبة حول الإشكالية التي يطرحها الزوج : اللفظ / المعنى ؛ مناقشات دامت أكثر من قرنين ونصف ، أسهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ ٢٥٥ هـ ، وأبي علي الجبائي ٣٠٣ هـ ، وابنه أبي هاشم ٣٢١ هـ ، والرماني ٣٨٤ هـ ، والباقلاني ٤٠٣ هـ ، والقاضي عبد الجبار ٤١٥ هـ وبلاغيون ونقاد شعر ونثر من أمثال الجاحظ نفسه ، وقدامة بين جعفر ٣٧٧ هـ ، وأبي هلال العسكري ٣٩٥ هـ ، وابن رشيقي ٤٥٦ هـ ، وغيرهم من الكتاب ذوي الثقافة العامة المتنوعة كأبي حيان التوحيدى ٤١٤ هـ . . . الخ .

وهكذا فطوال الفترة التي عرفت ازدهار عصور الثقافة العربية ، من القرن الثالث إلى الخامس الهجري كانت إشكالية اللفظ والمعنى على رأس القضايا البيانية التي استأثرت باهتمام المتكلمين والبلاغيين فضلا عن النحاة واللغويين وعلماء أصول الفقه . وإذا كان تفكير النحاة واللغويين في هذه الإشكالية قد تركز حول «الإعراب» في ارتباطه بـ «منطق» اللغة العربية ، وإذا كان اهتمام الأصوليين من الفقهاء والمتكلمين قد تركز ، داخل الإشكالية نفسها ، على مسألة الدلالة من جهة ومسألة التأويل من جهة ثانية . وهذا وذاك ما أبرزناه من قبل . فإن المتكلمين البلاغيين ، والبلاغيين المتكلمين سيعيشون الإشكالية ذاتها بتركيز اهتمامهم على جانب آخر ، جانب المفاضلة بين اللفظ والمعنى في العملية البيانية البلاغية .

كان الجاحظ ، فيما يبدو ، أول من دشن النقاش في هذا الموضوع ، أو على الأقل هو الذي أعطاه أبعادا خاصة ؛ وذلك حينما أعل من شأن اللفظ في حساب المعنى في نص له مشهور يقول فيه : « المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وصحة الطبع وجودة السبك » (٤٧) . وعلى الرغم من أنه أبرز في نصوص أخرى له أهمية « المعنى » في العملية البيانية ، وعلى الرغم من أن سياق كثير من مقاطع كتابه « البيان والتبيين » ، التي يتحدث فيها عن « اللفظ » ، يدل على أنه يقصد لا اللفظ المفرد بل ما يتنظم بالألفاظ من العبارات ، شعرا ونثرا ؛ الأمر الذي يجعل منه الملهم لنظرية «النظم» التي سيشيدها الجرجاني . على الرغم من هذا وذاك فقد أخذ منه كثير من جامعا بعده جانبا واحدا هو إبرازه لأهمية اللفظ في العملية البيانية ، وذهبوا مذهباً قصيا في هذا الشأن ، كما فعل أبو هلال العسكري الذي نقرأ له قوله : « فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة ، مع السلامة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب ، قبله ولم يرده ، وعلى السمع العصيب ، استوعبه ولم يمجّه » . ثم يضيف مستعيدا ما قاله الجاحظ

العرب أيام النبوة يعرفون عنها شيئا ، و« الغيب » في المستقبل كإخباره بهزيمة الروم قبل وقوعها . . الخ . أما الجانب الآخر من القرآن الجانب البلاغي ، جانب اللفظ و« نظم » الكلام ، فمنهم من عد القرآن ، معجزا بذاته ، بمعنى أن البشر عاجزون بطبيعتهم عن الإتيان بمثله ، ومنهم من عدّه معجزا بتدخل الإرادة الإلهية التي منعت العرب وصرفتهم عن الإتيان بشيء مثله . ويعرف هذا الرأي بـ « القول بالصرفة » ، وينسب إلى المعتزلي المشهور إبراهيم بن سيار النظام المتوفى سنة ٢٣١ هـ الذي يروي عنه قوله : « والآية والأعجوبة في القرآن ما فيه من الإخبار عن الغيوب . أما التأليف والنظم فقد يجوز أن يقدر عليه العباد لولا أن الله منعهم بمنع وعجز أحدهما فيهم » (٤٦) .

لقد أثار هذا المسلك في « الكلام » على إعجاز القرآن ردود فعل من داخل الدائرة البيانية نفسها . ذلك أن القرآن قد عدّ منذ أيام النبوة أنه معجز لا بمعانيه وحسب ، بل أيضا ، ولربما بالدرجة الأولى ، بفصاحته وبلاغته ؛ أي بنظمه . وكما حدث في مسائل أخرى في علم الكلام ، فإن الأطروحات التي واجه بها المعتزلة خصوم الإسلام قد أثارت أطروحات مضادة من جانب أهل السنة ، خصوصا بعد أن تم إخماد أصوات الطاعنين في الدين الإسلامي المعارضين لدولته العربية . وهكذا أصبحت مسألة ما إذا كان القرآن معجزا بنظمه وتأليفه ، أم بمعانيه فقط ، أم بنظمه ومعانيه معا ، من القضايا الفكرية التي استقطبت اهتمام المفكرين البيانيين ، متكلمين كانوا أو في غير متكلمين . ومن ثم أصبحت إشكالية اللفظ والمعنى هي الموضوع الرئيسي في المناقشات التي دارت ، وتدور إلى اليوم ، حول ظاهرة « الإعجاز » في القرآن .

كيف نوقشت هذه الإشكالية في هذا المجال ؟

لابد من القول ، بادئ ذي بدء ، إن الذين خاضوا في هذه المسألة بعمق وتفصيل كانوا ، أساسا ، من المتكلمين البلاغيين ؛ أعني المتكلمين الذين كانت تستهويهم المناقشات حول مقومات البلاغة والبيان أكثر مما كانت تجذبهم المناقشات حول المسائل الميتافيزيقية . ومن هنا كان ذلك التداخل الذي لاحظته كثير من الباحثين بين الحجاج الكلامي حول إعجاز القرآن ، والتحليل البلاغي الصرف . وهذا شيء مبرر ومفهوم : فالمتكلم الذي كان مشغولا ببيان وجوه إعجاز القرآن داخل الدائرة البيانية ولقائدها ، كان عليه أن يكون على معرفة بالأساليب البلاغية العربية متذوقا لها ، كما أن البلاغي أو الناقد الأدبي الذي كان مهتما بتحليل مظاهر البلاغة وآلياتها في الخطاب العربي ، كان عليه أن يعتمد القرآن سلطة مرجعية ، لكونه يمثل بنظمه وطرق تعبيره أعلى مراتب البيان العربي . ومن هنا اتجهت المناقشات الكلامية في موضوع اللفظ والمعنى اتجاهها بلاغيا ، واتجهت المناقشات البلاغية في الموضوع نفسه اتجاهها كلاميا ، والنتيجة اصطباغ البحث البلاغي العربي بالصيغة « الكلامية » ، وهو ما يسميه الباحثون المعاصرون المهتمون بالبلاغة العربية بـ « طغيان التحليل العقل » فيها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن علماء أصول الفقه كانوا معنيين بالموضوع نفسه لانصراف قسم كبير من اهتمامهم إلى ضبط وجوه دلالة الألفاظ على المعاني ، في القرآن بخاصة ، كما بينا ذلك من قبل ، أدركنا الظروف والعوامل التي جعلت التحليل البلاغي في الأدبيات العربية البيانية

خصائص اللغة العربية وحدها ، وأن الشأن في اللغات الأخرى على غير هذا الاتجاه . ذلك ما أكدته الجاحظ نفسه حينما قال : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا . ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمتهم . وقد انتقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ومن قرن إلى قرن ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا ، ولسنا آخر من ورثها ونظر فيها » (٥٤) .

إذا كان هؤلاء البلاغيون قد « أخذوا حريتهم » في الإعلاء من شأن اللفظ على حساب المعنى في العملية البيانية ، ناظرين إلى ذلك على أنه من « خصوصية » اللغة العربية ، متخذين من « كلام العرب » إطارا مرجعيا عاما لهم ، فإن المتكلمين الذين خاضوا في مسألة الإعجاز القرآني لم يكونوا يمتلكون مثل تلك « الحرية » ؛ إذ كان عليهم أن يراعوا جانب المعنى في النص القرآني مراعاتهم لجانب اللفظ . ولذلك نجدهم يرجعون بالعملية البيانية البلاغية إلى اللفظ والمعنى معا : إلى وجود التوافق والتكامل بينهما . يقول أبو هاشم الجبائي : « إنما يكون الكلام فصيحاً جزالة لفظه وحسن معناه ، ولا بد من اعتبار الأمرين ، لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحاً ، وإذن يجب أن يكون جامعاً لهذين الأمرين . وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص ، لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر والنظم مختلف ، إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة . وقد يكون النظم واحداً وتقع المزية في الفصاحة . فالمعتبر ما ذكرناه ؛ لأنه يتبين في كل نظم وطريقة ، وإنما يختص بالنظم بأن يقع لبعض الفصحاء معنى يسبق إليه ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء فيساويه في ذلك النظم ، ومن يفضل عليه فضله في ذلك النظم » (٥٥) .

أما الرمانى الذى جعل وجوه إعجاز القرآن سبعة (= عدم ورود المعارضة من طرف العرب مع توافر الدواعى ، التحدى للكافة وظهور عجزهم ، الصرفة ، الإخبار بالغيوب ، نقض العادة بالإتيان بطريقة جديدة تسمو على الطرق المألوفة في الشعر والنثر ، قياسه بالمعجزات الأخرى كقلب العصا ثعباناً ، والبلاغة) ، فإنه أسهب القول في البلاغة ومراتبها وشروطها مقررًا - كابن هاشم - أنها ليست في اللفظ وحده ، ولا في المعنى بمفرده ، بل هي في الجمع بينهما على طريقة مخصوصة حددها بقوله : « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ » (٥٦) .

ويعكس أبو حيان التوحيدي الذى كان مرآة عصره في المجال الثقافي هذا الاتجاه نحو تقدير كل من اللفظ والمعنى في العملية البيانية البلاغية فيقول : « ومن استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلامة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ ، وأنه متى فاتته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر ؛ لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً ، أو معنى عبداً ولفظاً حراً ، فقد جمع بين متناقضين بالجواهر ومتناقضين بالعناصر » (٥٧) ، وهذا « لأن المعاني ليست في جهة والألفاظ في جهة ، بل هي متمازجة متناسبة ، والصحة عليها وقف » (٥٨) ، وأيضاً « لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ ، فإذا تحرفت المعاني

في النص السابق فيقول : « وليس الشأن في إيراد المعاني ؛ لأن المعاني يعرفها العرب والعجمي ، والفروى والبدوى ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت » . ثم يستدل على وجهة نظره تلك بكون « الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعنى فقط ، لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الأفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صناعته ، وروتن ألفاظه ، وجودة مطالعته ، وحسن مقاطعته ، وبديع مباديه ، وغريب بيانه ، على فضل قائله وفهم منشئه . . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني » (٥٩) .

ويصنف أبو هلال العسكري المعاني صنفين : صنف يتدعه صاحبه من غير أن يكون له إمام يقتدى به ، وهذا في نظره قليل ، وإنما قد « يقع عليه عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة » . ولا يكون لهذا الصنف قيمة إلا إذا صبه صاحبه في قالب لفظي جيد : « ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولا يغره ابتداعه له ، فيسهل نفسه في تهجين صورته ، فيذهب حسنه ، ويطمس نوره ، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد » . والصنف الثانى من المعاني ، وهو السائد الكثير ، هو : « ما يحتذى به - صاحبه - على مثال تقدم ، ورسم فرط » (٦٠) ؛ إذ معظم المعاني متداولة ينقلها الخلف عن السلف ، « وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم . ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عسلهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها » . ومن هنا كانت السرقة في المعاني مباحة شرط أن يكسوها السارق رداء من الألفاظ الجديدة . ولذلك قيل : « إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالحاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه » (٦١) .

ويطرح ابن رشيق مسألة المفاضلة بين اللفظ والمعنى في باب خاص من كتابه « العمدة » ، يقرر فيه منذ البداية أن « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوته » ، مؤكداً أنك « لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب » (٦٢) ، مضيفاً : أن « أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمننا وأعظم قيمة وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والخذاق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف » (٦٣) . وفي هذا الاتجاه نفسه يقرر ابن الأثير أن « الألفاظ تجري تجري الأشخاص من البصر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرفيعة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج » (٦٤) . والجدير بالإشارة هنا أن هؤلاء الذين كانوا يعطون الأولوية للفظ في العملية البيانية كانوا يدركون أن ذلك من

هذا الحقل ، مستجيبا لاهتماماته ، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه ؛ نحو الوعي بالذات . أما المنطق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النظرية ، بل لقد جاءت هذه النظرية تنويجا لتيار فكري نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتميز من خلال طرح نفسه بما هو « أنا » عربي إسلامي بياني ، بديل عن « الآخر » اليوناني « الدخيل » .

وما يهنا تأكيد هنا من خلال الإشارة مرة أخرى إلى ما يعزى لـ « الغارة الهيلينية » من تأثير على البيان العربي هو أن السقوط في مثل هذه المزاعم إنما يرجع إلى ذلك الاعتقاد الخاطئ الذي كرسه بعض المستشرقين ، الذي يقول بتأثير المتكلمين بالمنطق اليوناني في جميع المجالات بما فيها مجالات الأبحاث البيانية . هذا في حين أن الواقع التاريخي يؤكد أن المنطق اليوناني لم يبدأ توظيفه في الدائرة البيانية من أجل « تأسيس » قضاياها وأطروحاتها إلا مع الغزالي وبعده ؛ أي ابتداء من العقد الأخير من القرن الخامس الهجري ، أي بعد وفاة عبد القاهر نفسه ، وهذا عند الأشاعرة وحدهم . أما المعتزلة ، وكذا الأشاعرة قبل الغزالي ، فقد كانوا ينظرون لـ « البيان العربي » ، منهجا ورؤية ، من حيث هو عالم معرفي مستقل . ومن ثم فإن التطورات التي عرفها إنما كانت نتيجة نموه الذاتي ؛ هذا النمو الذي سار في الاتجاه ذاته الذي عرفه أول مرة مع عصر التدوين ؛ الاتجاه الذي يطابق بين نظام اللغة ونظام العقل ، بين النحو والمنطق كما رأينا ذلك في صفحات سابقة .

وهكذا فكما نجد نظرية « النظم » الجرجانية أصولها في مناقشات البلاغيين والمتكلمين السابقين له حول مسألة الإعجاز القرآني وما تفرغ عنها من مناقشات ، حول المفاضلة بين اللفظ والمعنى ، انتهت إلى ما رأينا القاضي عبد الجبار يقرره من أن المزية البيانية إنما هي في الضم على طريقة مخصوصة ، قوامها الكلمة في ذاتها ، واعتبار حركاتها وإعرابها ، واعتبار موقعها في الكلام . أقول إنه كما نجد نظرية « النظم » أصولها فيها ذكرناه ، نجد جذورها عند النحاة بدءا من سيبويه إلى السيرافي . وما نجد الإشارة إليه هنا أن أبا سعيد السيرافي يعد أستاذا لأبي على الفارسي الذي ينتمي الجرجاني - وقد كان متضلعا في النحو - إلى مدرسته . ويقول مترجمو هذا الأخير إنه لم يكن له أستاذ غير أبي على الفارسي محمد بن الحسين الفارسي النحوي . فكان عبد القاهر ، مثله مثل ابن جني ، صاحب « الخصائص » من أسرة النحاة ؛ أعني أنه كان ينتمي إلى تلك الجماعة التي اصطدمت مع المناطقة عادة النحو العربي منطقا للغة العربية ، والمنطق الأرسطي « نحو » للغة اليونانية ، رافضة الفصل بين النحو والمنطق على أساس أن هذا يعني بالمعنى وذاك يعني بالألفاظ . يبدو ذلك واضحا في تفكير عبد القاهر وطريقته في التحليل كما سنرى بعد قليل . وأكثر من هذا استعار عبد القاهر من النحاة ، ولربما من أبي سعيد السيرافي نفسه ، مفهوم « معاني النحو » الذي فسر به « النظم » . بل إن مفهوم « الضم » ومقوماته الثلاثة (الكلمة ، الحركات ، الموقع) التي تحدث عنها عبد الجبار قبل ، هو نفسه ما كان يعنيه النحاة بـ « معاني النحو » .

يقول السيرافي في مناظرته مع متى : في سياق دفاعه عن النحو ، وعده إياه منطقا للغة العربية : « معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكنته ، وبين وضع الحروف في مواضعها المنقضية لها ،

فكذلك تنزيف الألفاظ ، فالألفاظ والمعاني متلازمة متواشجة متناسجة » (٥٩) . ويرتب أبو حيان التوحيدي منزلة كل من اللفظ والمعنى والتأليف والنظم في العملية البيانية البلاغية على الشكل التالي يقول : « وينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى ، والغرض الثاني في تحرير اللفظ ، والغرض الثالث في تسهيل اللفظ وحلاوة التأليف . . فخير الكلام على هذا التصريح والتحصيل : ما أيده العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالركة . . يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فأما صحته فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجته فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامه فمن جهة النظم الذي يستعير في النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها » (٦٠) .

لا شك أننا هنا نحوم حول نظرية « النظم » التي ستضج على يد عبد القاهر الجرجاني بعد أبي حيان التوحيدي ببضعة عقود من السنين . غير أن النقطة الأساسية بين هؤلاء الذين يلحون على التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى أساسا للبلاغة ، ونظرية النظم كما شرحها الجرجاني ، إنما نلمسها بوضوح في ما قرره القاضي عبد الجبار في موضوع الإعجاز القرآني . والحق أن تحليلات القاضي عبد الجبار في هذا المجال تخطو بنا خطوة كبيرة وحاسمة نحو نظرية النظم الجرجانية ، إلى درجة يصعب معها نسبة شيء آخر للجرجاني سوى شرح الفكرة وتحليلها وإغنائها بالأمثلة . يقول القاضي عبد الجبار : « اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ، ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة . وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم ، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع . وليس لهذه الأقسام رابع ؛ لأنه إما أن نعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ، ولا بد من هذا الاعتبار في كل كلمة ، ثم لا بد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض ؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها . فعل هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها . ثم يضيف : « فإن قال (= معترض) فقد قلتم في أن جملة ما يدخل في الفصاحة حسن المعنى ، فهل اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعاني - وإن كان لا بد منها - فلا يظهر فيها المزية ، فلذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق . . على أننا نعلم أن المعاني لا يقع فيها تزايد . فإذا يجب أن يكون الذي يعتبر عنده ، الألفاظ التي يعبر بها عنها . فإذا صحت هذه الجملة ، فالذي تظهر به المزية ليس إلا الأبدال التي تختص بالموقع ، أو الحركات التي تختص بالإعراب ، فبذلك تقع المباني » (٦١) .

هكذا يبدو واضحا أن نظرية « النظم » كما شيدها عبد القاهر الجرجاني - التي سنعرض لخطوطها العامة بعد قليل - إنما هي امتداد وتنويع لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة شغلت الفكر البياني عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى . ومن هنا يتبين خطأ القول بأن البيان العربي قد تحول مع عبد القاهر من الأدب إلى الفلسفة تحت تأثير « الغارة الهيلينية » ؛ هذه « الغارة » المزعومة التي جعلت عبد القاهر الجرجاني بحسب هذا الزعم « فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه » (٦٢) . كلا ، إن نظرية « النظم » كما قررها عبد القاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المعرفي البياني ، موظفا معطيات

كيف حقق الجرجاني هذه النقلة الإيبستمولوجية ؟

ينطلق عبد القاهر الجرجاني في عرضه لنظرية النظم من الارتباط ارتباطاً مباشراً بمضمون النص الذي نقلناه من قبل عن أبي سعيد السيرافي . يقول الجرجاني في مدخل كتابه « دلائل الإعجاز » : « هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على أصول النحو جملة وكل ما به يكون النظم دفعة ، وينظر في مرآة تربه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها في مكان واحد » .

يربط الجرجاني إذن منذ البداية بين « أصول النحو » وما به يكون « النظم » ، محدداً بذلك إطاره المرجعي (= النحو) الذي سيتحرك بالاستناد عليه ويتوجه منه ، ثم يدخل مباشرة في الموضوع فيشرح ما يعنيه بـ « النظم » في هذا الإطار ، إطاره المرجعي ، فيقول : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض . والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعليق اسم باسم ، وتعليق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما . فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبراً عنه أو حالاً منه أو تابعاً له ، صفة أو توكيداً أو عطف بيان ، أو بدلاً أو عطف بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ، أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك في اسم الفاعل ... واسم المفعول ... والصفة المشبهة ... أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم ، أو معنى تمام الاسم بأن يكون فيه ما يمنع من الإضافة ... وأما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلاً له أو مفعولاً فيكون مصدراً قد انتصب به ويقال له المفعول المطلق ، أو مفعولاً به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه زماناً أو مكاناً ... أو مفعولاً معه ... أو مفعولاً له ... أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام ... ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء ... وأما تعلق الحرف بهما فهو ثلاثة أضرب ، أحدها أن يتوسط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك في حروف الجر التي من شأنها أن تعدى الأفعال إلى ما لا تعدى إليه بأنفسها من الأسماء ... وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى « مع » ... وكذلك حكم « إلا » في الاستثناء ... والضرب الثاني من تعلق الحرف بما يتعلق به : العطف وهو أن يدخل الثاني (= المعطوف) في عمل العامل في الأول (= المعطوف عليه) . والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حشر النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه . وذلك أن من شأن هذه المعاني أن تتناول ما تتناوله بالتقييد وبعد أن يسند إلى شيء ... ونختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لا بد من مسند ومسند إليه ... وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف أصلاً ولا من حرف واسم إلا في النداء ... وذلك أيضاً إذا حقق الأمر كان كلاماً بتقدير الفعل المضمر (= أنادى ، أدعو) . فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهي كما ترى معاني النحو وأحكامه » (٦٤) .

لعل أول ما ينبغي أن يلفت نظرنا في هذا النص هو ما يكشف عنه من رؤية شمولية لموضوعات النحو العربي ؛ رؤية تضع أمامنا ، واضحة جليلة ، بنية هذا النحو لا بوصفه أبواباً وفصولاً ، بل بوصفه

وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير ، وتوخى الصواب في ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك . ويشرح السيرافي الأبعاد المنطقية للبيان العربي فيقول : « وأنت إذا قلت لإنسان : كن منطقياً ، فإنما تريد : كن عقلياً أو عاقلاً أو أعقل مما تقول ، لأن أصحابك يزعمون أن المنطق هو العقل ، وهذا قول مدخول لأن المنطق على وجوه ، أنتم (= المناطقة) منها في سهو . وإذا قال آخر : كن نحويًا فصيحاً ، فإنما يريد : أفهم عن نفسك ما تقول ، ثم رم أن يفهم عنك غيرك . وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه . هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به . فأما إذا حاولت فرش المعنى وسط المراد ، فاجعل اللفظ بالروادف الموضحة والأشياء المقربة والاستعارات الممتعة ، وبين المعاني بالبلاغة ؛ أعني لوج منها شيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وحلا وكرم وعلا . وشرح منها شيئاً حتى لا يمكن أن يمتري فيه ، أو يتعب في فهمه أو يعرج عنه لاغتماضه ، فهذا المذهب يكون جامعاً لحقائق الأشياء ولأشياء الحقائق » (٦٥) .

- ٣ -

يكاد النص السابق يلخص نظرية « النظم » الجرجانية بكاملها ، بل إننا إذا نظرنا إلى هذه النظرية من منظور « تفكيكي » فإننا لن نجد ما نعزوه من جديد لصاحبها ، عبد القاهر ، إلا الجمع والتأليف بين آراء متناثرة ، ولكن ناضجة ، في مختلف قطاعات الدائرة البيانية ، في النحو والكلام والبلاغة ، حول ضرورة مراعاة التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى . غير أن إسهام عبد القاهر الجرجاني في تعميق « الوعي بالذات » داخل الحقل المعرفي البياني ليس فيما قاله في موضوع « النظم » ، بل إن الجديد في تحليلاته ، من وجهة نظرنا ، إنما يكمن فيما لم يقله صراحة ، أعني فيما كانت تنطوي عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية ، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب ونظام العقل . وبعبارة أخرى إن إسهام عبد القاهر الجرجاني في تنظيم العملية البيانية وإمالة اللثام عن مكوناتها وآلياتها كان إسهاماً مضاعفاً : فمن جهة توج المناقشات السابقة حول اللفظ والمعنى ، ومن جهة أخرى انتقل بهذه المناقشات من مستوى البحث في العلاقة العمودية بين اللفظ والمعنى ، إلى مستوى البحث في العلاقة الأفقية بين الألفاظ بعضها مع بعض ، والمعاني بعضها مع بعض : بين نظام الألفاظ ونظام المعاني ، أو نظام الخطاب ونظام العقل . هكذا عمل على مجاوزة إشكالية الجاحظ وتدشين القول في إشكالية السكاكي . نعم إن الأمر يتعلق في الحقيقة بإشكالية واحدة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن الانتقال بها من المستوى الذي طرحها فيه الجاحظ ، إلى المستوى الذي ارتفع بها إليه السكاكي ، كان يتطلب نقلة إيبستمولوجية بالغة الأهمية ، ليس لأنها تضيف جديداً إلى النظام المعرفي الذي تمت داخله ، فهذا ما لم يحدث قط ، ولا كان في الإمكان حدوثه مع الاحتفاظ بالأسس التي قام عليها ، بل لأن تلك النقطة تكشف عما كان مضمرًا في تلك الأسس وكان يتم التعامل معه بصورة ضمنية ، أعني بذلك الطابع الاستدلالي الذي يشكل أحد المقومات الرئيسية للعلاقة بين اللفظ والمعنى في النظام المعرفي البياني .

وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق» (٦٨).

هل يعني هذا أن البلاغة تحولت إلى منطق ؟ هل الإعجاز البياني إعجاز عقل محض ؟

لا شك أننا سنبتعد تماماً عن مجال تفكير الجرجاني إذا نحن انسقمنا مع مثل هذه الاستنتاجات السريعة . إن الجرجاني الذي حرص على التأكيد في الصفحات الأولى من كتابه على « أنك لا ترى علماً هو أرسخ أصلاً ، وأيسق فرعاً ، وأحلى جنى ، وأعذب ورداً ، وأكرم إنتاجاً ، وأنور سراجاً ، من علم البيان ، الذي لولاه لم تر لساناً يحرك الوشى ويصوغ الحلى ، ويلفظ الدر ، وينث السحر ... » (٦٩) ، لا يمكن أن يضحى بنظام الخطاب لحساب نظام العقل لأن في هذه التوضيحية توضيحية بالبيان نفسه . هذا فضلاً عن كونه قد حرص في مدخل كتابه على الربط منذ البداية بين « أصول النحو وكل ما به يكون النظم دفعة » ، كما رأينا ذلك قبل . لا بد إذن من التريث ، لا بد من مساءلة الجرجاني عما يقصده بـ « المعنى » وبـ « مواقع المعاني في النفس » ، بعبارة أخرى لا بد من فهم صحيح ومطابق لما يقصده بـ « نظم المعنى » .

والجرجاني في ذلك واضح كل الوضوح ، فهو يؤكد صراحة ، وبإلحاح ، أن ما يقصده بـ « المعنى » ليس معنى الكلمة المفردة ؛ فالكلمة المفردة لا ينطوي معناها الخاص على أية مزية بيانية ، وإنما المزية والفضيلة في نظره للمعنى الواحد المفهوم من مجموع الكلمات التي ينظمها الكلام . ذلك « أن مثل واضح الكلام مثل من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصبح قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديباً له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهم الناس . وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيدة أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيدة وجوه التعلق التي بين الفعل الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه ، والأحكام التي هي محصول التعلق » (٧٠) .

وهذا المعنى الواحد - أو نظام المعنى - الذي تفيدة الكلمات المنتظمة في جملة مفيدة ، والذي يقع فيه التفاضل في البيان والبلاغة والإقناع ، لا يحصل برصف الكلمات بعضها إلى بعض كيفما اتفق ، بل إنه إنما يحصل بمراعاة أحكام النحو ، فالنظم في حقيقته وجوهه هو « توخي معان النحو وأحكامه وفروقه وجوهه والعمل بقوانينه وأصوله » (٧١) . وآية ذلك أنك « لست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معان النحو : قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له . فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معان النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه » (٧٢) .

وإذن فالمقصود بـ « نظم المعاني » ليس نظام العقل بل « أحكام النحو » ؛ ومن ثم فإن « العقل » الذي جعله الجرجاني حاكماً وحكماً في

نظاماً من العلاقات هو ذاته نظام العربية من حيث هي لغة ، ونص ، وخطاب . ومن هنا كانت المطابقة التي يقيمها الجرجاني بين ثلاثة مفاهيم تتردد كثيراً في تحليلاته وتشكل « المفهوم - المفتاح » في نظريته ، هذه المفاهيم هي : النظم ، تعليق الكلم بعضها ببعض ، معان النحو وأحكامه .

فماذا يعني الجرجاني بهذه المفاهيم عندما يربط « سر » الإعجاز البياني بها ؟

يلاحظ الجرجاني أن النظم ، بمعنى تعليق الاسم بالاسم والاسم بالفعل والحرف بها على النحو الذي بينه في النص السابق ، موجود في منشور كلام العرب ومنظومه ، ومن ثم فالمزية التي بها يتفاوت الكلام بلاغة و « إعجازاً » ليست في النظم مطلقاً ، بل في النظم على وجه الخصوص . ولكي يفرق الجرجاني بين نظم ونظم يضرب مثلاً بنظم الحروف في كلمة واحدة ونظم الكلمات في جملة بلاغية : « إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا النظم لها بمقتضى في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما تحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد . وأما نظم الكلم فليس فيه الأمر كذلك ، لأنك تقتضى في نظمها آثار المعاني ، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء وافق » (٧٣) . ثم يضيف قائلاً : « والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالي ألفاظها في النطق ، بل أن تناسبت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل » (٧٤) .

ولكن إذا كان المقصود بالنظم ، البيان المعجز ، هو تناسب دلالة الكلمات وتلاقي معانيها « على الوجه الذي اقتضاه العقل » ، أفلا يعني ذلك أن الإعجاز البياني مرده إلى نظام العقل دون نظام الخطاب ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما الجواب على من يعترض بأن « النظم موجود في الألفاظ على كل حال ، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذي تزعمه في المعاني ما لم تنظم الألفاظ ولم ترتبها على الوجه الخاص » ؟

يجيب الجرجاني قائلاً : « اعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق . فاما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظم الذي يتوآصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تحيىء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن وهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقه » (٧٥) ، وذلك لأنه « لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخي في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ - ترتيباً ونظماً ، وأن تتوخي الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك اتبعتها بالألفاظ وقفوت بها آثارها ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتاج أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدع للمعاني وتابعة لها ولا حقة بها ،

العبارة السابقة التي قال فيها « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها على النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل » ، ليس هو العقل كما يفهمه الفلاسفة أصحاب المنطق بل إنه « العقل » كما يفهمه البيانويون أصحاب النحو . العقل عنده هو منطق اللغة ، هو « معاني النحو » التي يقصد بها ليس مجرد رفع الفاعل ونصب المفعول بل ما يوجب الفاعلية أو المفعولية على وجه مخصوص . يقول موضحاً هذه المسألة : « إن المزية المطلوبة في هذا الباب » باب توخي معاني النحو - ليست الإعراب ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب والمضاف إليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذلك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر . إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » (٧٣) ، وكقول الفرزدق : « سقتها خروق في السامع » (٧٤) . « وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يندى ومن طريق تلمظ ، وليس يكون هذا علماً بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب » (٧٥) . ذلك أن قوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » لا ترجع المزية فيه إلى كون كلمة « تجارة » جاءت فاعلاً للفعل « ربح » على مستوى الإعراب ، بل المزية والفضيلة والبيان والإعجاز كل ذلك كامل فيها أوجب الفاعلية ، أي في إسناد الربح للتجارة ، في حين أن التعبير عن ذات الفكرة بالكلام العادي يكون هكذا : « ما ربحوا في تجارتهم » ؛ إذ الذي يربح هو الإنسان وليس التجارة . ولكن لما كان هذا القول - العادي - يمكن أن يكون موضوع شك أو جدال ؛ إذ يمكن أن يقول قائل إن المشركين الذين اشتروا الضلالة بالهدى قد ربحوا فعلاً ، جاء القرآن بنظم جديد للمعنى ، وعلى وجه مخصوص ، فيه إقناع وحجة ، فقال : « فما ربحت تجارتهم » ؛ وهي عبارة بليغة « دامغة » ، تفرض على السامع الانصراف من الشك في المعنى إلى الإسهام في إنتاجه ، وذلك بالتساؤل عن كيف يمكن أن يفهم القول : « ما ربحت تجارتهم » ، أي كيف يمكن تأويله تأويلاً بيانياً : يظهر معناه ؟

وشرح الجرجاني هذه العملية البيانية البلاغية التي تجعل السامع يسهم في إنتاج المعنى المقصود ، بدل إعطائه إياه مرة واحدة وترك الحرية له للتشكك والجدال ؛ فيقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج ، على الحقيقة ، فقلت : خرج زيد ، وبالاتفاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس . وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل . . . أولاً ترى أنك إذا قلت : هو كثير رماد القدر ، أو قلت : طويل النجاد ، أو قلت في المرأة : نؤوم الضحى ، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجهه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك ؛ كمعرفتك من « كثير رماد القدر » : أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » : أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » : أنها مترفة

مخدومة لها من يكفيها أمرها (= كناية) . وكذلك إذا قال : « رأيت أسداً » ، وذلك الحال على أنه لم يرد السبع ، علمت أنه أراد التشبيه ، إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز عن الأسد في شجاعته (= الاستعارة) . وكذلك تعلم من قوله (قول يزيد بن الوليد لمروان بن محمد حيث بلغه أنه يتردد في بيعته) : « بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى » ، أنه أراد التردد في البيعة واختلاف العزم في الفعل وتركه (= التمثيل) . وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فما هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول : المعنى ومعنى المعنى . نعى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذي فسر لك » (٧٦) .

التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتمثيل مصطلحات بلاغية معروفة . وتحليل مضامينها وبيان وجوه البلاغة فيها موضوع تناوله البلاغيون قبل الجرجاني . نعم إن تحليلات الجرجاني لهذه المضامين والوجوه أكثر بياناً وأشد حيوية ، وقد فعل ذلك بمهارة وفوق أدهى فائقين ، سواء في كتابه « أسرار البلاغة » أو في كتابه « دلائل الإعجاز » . . . ومع ذلك فإن الجديد الذي نلمسه بوضوح عند عبد القاهر ، وهذا ما يهم الباحث الإبيستمولوجي بالدرجة الأولى ، هو أنه أبرز من خلال تحليله لمعنى « النظم » الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتمثيل . وهذا الطابع الاستدلالي الذي يجعل الذهن ينتقل ، من خلال الأساليب البلاغية تلك ، من المعنى إلى معنى المعنى هو ما عناء مؤلفنا حينما فسر النظم على أنه تناسق دلالات الألفاظ وتلاقى معانيها « على الوجه الذي يقتضيه العقل » .

ويشرح الجرجاني ما يقصده من قوله هذا « على الوجه الذي يقتضيه العقل » ، شرحاً واضحاً جلياً بتحليل أمثلة عدة متنوعة عن الاستعارة والكناية والتمثيل . يقول بصدد الكناية مثلاً : « وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها وعصول أمرها أنها إثبات لمعنى . أنت تعرف ذلك المعنى ، من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : « هو كثير رماد القدر » ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفت أنه رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدر الكثير ويطبخ فيها للقرى والضيافة ، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدر كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة » (٧٧) .

ويقول بصدد الاستعارة : « إنا نعلم أنك لا تقول : « رأيت أسداً » ، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجراته وشدة بطشه وإقدامه ، وفي أن الذعر لا يخامرهم ، والخوف لا يعرض له . ثم نعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ « أسد » ، ولكنه يعقله من معناه : وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً ، مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة » (٧٨) ؛ « ففى هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن الشيء إلى

إلى مستوى أرقى في الإشكالية ذاتها ، مستوى العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل .

٤ -

إذا كانت مساهمة الجرجاني في تحليل الظاهرة البيانية تتمثل بصورة خاصة ، كما رأينا ، في محاولته مجاوزة إشكالية اللفظ والمعنى ، من منظور يتخذ من النحو (= منطق اللغة) إطارا مرجعيا له ، ويجعل « سر البلاغة » راجعا إلى « توخي معاني النحو » ، أى إلى نظام الخطاب ، مبنى ومعنى ، وإذا كان الجديد الذى يجده عنده الباحث الإستمولوجى يكمن أساسا في إبرازه الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية ، كما بينا ، فإن مشروع السكاكى (توفى سنة ٦٢٦ هـ) كان أوسع وأعمق . لقد كان ، بمعنى ما من المعاني ، مجاوزة ليس لإشكالية اللفظ والمعنى فحسب ، بل أيضا لنظرية « النظم » الجرجانية ذاتها .

إننا نعلم أن مثل هذا الحكم سيستفز كثيرا من المختصين في تاريخ البلاغة العربية من الباحثين المعاصرين الذين يكادون يجمعون على أن السكاكى قتل ، بتعقيداته وتعقيداته ، الحياة في البلاغة العربية . . . ودون الدخول في نقاش ليس من مهمتنا ولا من اهتمامنا الخوض فيه ، نكتفى بالقول هنا بأن نظرة المؤرخ للفكر العربى من حيث هو كل ، لا بد أن تختلف عن نظرة المؤرخ لجانب من جوانبه . نحن ننظر إلى العلوم البيانية ككل ، في ترابطها وتداخلها وتأثير بعضها في بعض ، ومن ثم فإن ما يهمنى ليس « نبضة » الحياة بوصفها واقعة منفردة ، في هذا العلم أو ذاك ، بل ما يهمنى بالدرجة الأولى هو « شرايين » الحياة بوصفها منظومة تقوم على الترابط والتكامل بين أجزائها وأطرافها ، وتؤدي وظيفة عامة واحدة ، منها تستقى الأجزاء معناها ووظيفتها . ونحن نعتقد أن هذه النظرة الكلية لها ما يبررها سواء تعلق الأمر بعلم البلاغة أو بعلم النحو أو بعلم الفقه وأصوله أو بعلم الكلام ، فهذه العلوم مترابطة متداخلة ، بصورة تجعل منها مظاهر أو فروعاً لعلم واحد هو « البيان » ، أو على الأقل هي ذات موضوع واحد هو « البيان » ؛ ومن ثم فتاريخها تاريخ مشترك ؛ ونبضة الحياة فيها نبضة واحدة مشتركة . وهذا ما أدركه السكاكى بوعى وعمق فحاول التعبير عنه بكتابه : « مفتاح العلوم » ، الذى هو بالنسبة للدراسات البيانية بمثابة « أورجانون » .

والحق أن هنال ما يبرر هذه المماثلة بين « مفتاح » السكاكى و« أورجانون » أرسطو ، ليس لأن السكاكى كان « متأثرا » بالمنطق الأرسطى كما يدعى البعض ، ولا لأنه ربط و« خلط » بين مباحث البلاغة ومباحث المنطق حينما توج دراسته للبيان بـ « تكملة في الحد والاستدلال » . . . كلا . إن السكاكى لم يصدر عن منظور أرسطى أبدا ، ولا كان يفكر بتوجيه من المنطق الذى ضبطه أرسطو ، منطق « البرهان » ، أعنى الذى يؤسس النظام المعرفى البرهانى . لا ، إن علاقة السكاكى بأرسطو لم تكن علاقة متأثرة بمؤثر ، بل كانت علاقة مماثلة ؛ بمعنى أن كل ما كان « يربط » السكاكى بأرسطو هو أنه عمل على ضبط العلوم البيانية العربية وتقنيها ، مثلما عمل أرسطو من قبله على ضبط العلوم الفلسفية اليونانية وتقنيها . وبعبارة أخرى ، إنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت متنها حينما دفع بها تطورها

شئ ، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشئ ، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا « رأيت أسدا » ، بمعنى رأيت شيئا بالأسد ، ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة ، لكان محالاً أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد في صورة إنسان ، كما أنه محال أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد ، أو يقال هو شبيه بأسد في صورة إنسان » (٧٩) .

ويقول في التمثيل : « وإذا قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى ، في الاستعارة والكناية معا ، المعقول ، فاعلم أن حكم التمثيل في ذلك حكمهما ، بل الأمر في التمثيل أظهر . ذلك أنه ليس من عاقل يشك إذا نظر في كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلصقا في بيعته : « أما بعد ، فإن أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيتها شئت ، والسلام » ، يعلم أن المعنى أنه يقول له : بلغنى أنك في أمر البيعة بين رأيين مختلفين ؛ تارة ترى أن تباع ؛ وأخرى أن تمتنع من البيعة . فإذا أتاك كتابي هذا فاعمل على أى الرأيين شئت ، وأنه لم يعرف ذلك من لفظ « التقديم » و« التأخير » ، أو من لفظ « الرجل » ، ولكن بأن علم أنه لا معنى لتقديم الرجل وتأخيرها في رجل يدعى إلى البيعة ، وأن المعنى على أنه أراد أن يقول له : إن مثلك في ترددك بين أن تباع وبين أن تمتنع ، مثل رجل قائم ليذهب في أمر ، فجعلت نفسه تراه تارة أن الصواب في أن يذهب وأخرى أنه لا يذهب ، فجعل يقدم رجلا ويؤخر أخرى . وهكذا كل كلام كان ضرب مثل ، لا يخفى على من له أدنى تميز أن الأغراض التى تكون للناس في ذلك لا تعرف من الألفاظ ، ولكن تكون المعاني الحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد » .

ويلخص الجرجاني الطابع الاستدلالي في الأساليب البيانية العربية الذى شرحه من خلال الأسئلة السابقة فيقول : « فقد زال الشك وارتفع في أن طريق العلم بما يراد إثباته والخبر به في هذه الأجناس الثلاثة ، التى هى الكناية والاستعارة والتمثيل ، المعقول دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإثبات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه » (٨٠) . وبعبارة أخرى أن « أسرار البلاغة » و« دلائل الإعجاز » في الكلام العربى المبين كامن في كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب ، أو المتلقى ، يسهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه ، إلى المعنى الذى يقصده المتكلم . إن اللفظ هنا لا يعطى المعنى بل هو دليل إليه . وهذا لا يقلل من شأنه كما قد يتوهم ، بل بالعكس ؛ فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب ، ليست مطية أو وعاء للأفكار وحسب ، بل إنها أمانة عليها ودليل إليها . إنها بمثابة « الحد الأوسط » الذى بدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، فهى إذن عنصر أساسى وضرورى في العملية البيانية ؛ فالبيان لا يكون بالفكر وحده ، أعنى لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة ، بل يكون بتوسط اللفظ ، لا من حيث هو حروف منظمة ، ولا من حيث هو معاني لغوية ، بل من حيث هو نظام خطاب ، إذ يدل على نظام العقل ، يطابقه ويحتويه .

ذلك هو مضمون نظرية « النظم » الجرجانية ؛ مضمونها الكامن فيها بوصفه مشروعا يجاوز إشكالية اللفظ والمعنى في مستواها العمودى

الركب مطابقا لما يجب أن يتكلم له ، كانت هذه الأنواع من الأدب هي « المرجوع إليها في كفاية ذلك » ؛ أي لمعرفة الخطأ واجتنابه : « فعلمنا الصرف والنحو يرجع إليهما في المفرد والتأليف ، ويرجع إلى علمي المعاني والبيان في الأخير » . وبعبارة أخرى : المعرفة بعلم الصرف تنجب من الخطأ في بنية الكلمة الواحدة ، والمعرفة بعلم النحو تنجب من الخطأ في تعليق الكلمات بعضها ببعض ، والمعرفة بعلم المعاني والبيان ، وما يكملها من المعرفة بالحد والاستدلال (= المنطق) ، تنجب من الخطأ في مطابقة الكلام للمراد (٨٣) .

وإذن فالعلوم التي يتناولها « مفتاح » السكاكي هي علوم الخطاب ، أما ما يتوخاه منه فهو ضبط قوانين هذا الخطاب . ولما كان هذا الأخير مبنى ومعنى ، فإن علومه ستقسم إلى علوم المبنى وعلوم المعنى . الأولى تنوحي ضبط نظام الخطاب والثانية تروم ضبط معناه . ولما كان نظام معنى الخطاب هو ذاته نظام العقل ، أو على الأقل يؤسس نظام العقل ، أمكن القول إن الإشكالية البيانية التي كانت من قبل تطرح من خلال الزوج اللفظ/المعنى قد تحولت مع السكاكي إلى إشكالية تطرح من خلال الزوج نظام الخطاب/نظام العقل . ومن ثم ، فإن البلاغة التي كانت تقوم من قبل على نشدان التوافق بين اللفظ والمعنى ستصبح مع السكاكي كامة في تحقيق التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل .

كيف خطا السكاكي بالإشكالية البيانية هذه الخطوة ، وما النتائج التي ترتبت عن ذلك ؟

ينطلق السكاكي في دراسته لنظام الخطاب من علم الصرف على أساس أنه يتناول « المفرد » من الكلام ، أي وحدات الخطاب الأولية . فالكلمة بحسب تعبيره ، « هي اللفظة الموضوعية للمعنى مفردة ، والمراد بالافراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة » ، وموضوع علم الصرف هو : « تتبع اعتبارات الواضع في وضعه » للغة . والمقصود بـ « وضع » اللغة عند السكاكي ليس خلقها أو اختراعها أو المواضعة عليها بل المقصود جمعها وضبطها . يقول : « لا يخفى عليك أن وضع اللغة ليس إلا تحصيل أشياء متشرة تحت الضبط » . وعملية الوضع أو التحصيل هذه هي من عمل اللغويين أمثال الخليل . والاعتبارات التي اتبعها واضع اللغة ، بهذا المعنى ، هي « أنه جنس المعاني ، ثم قصد لجنس جنس منها معيناً بإزاء كل من ذلك طائفة طائفة من الحروف ، ثم قصد لتنويع الأجناس شيئا فشيئا ، متصرفا في تلك الطوائف بالتقديم والتأخير والزيادة فيها أو النقصان منها ، مما هو كاللازم للتنويع وتكثير الأمثلة ، ومن التبديل لبعض تلك الحروف لغيره لعارض ، وهكذا عند تركيب تلك الحروف من قصد هيئة ابتداء ، ثم من تغييرها شيئا فشيئا » (٨٤) . وبعبارة أخرى ، إن واضع اللغة قد لجأ في ضبطها إلى تصنيف المعاني إلى أصناف كبرى (أجناس) ، مثل المعنى الذي يفيد « الصبر » ، والمعنى الذي يفيد « الجوع » . . . الخ ، ثم عين لكل صنف من هذه الأصناف مجموعة من الحروف (ص . ب . ر) ، (ج . و . ع) . . . ثم أخذ في تكثير المعاني وتنويعها بتغيير مواقع حروف كل مجموعة ، ثم بالزيادة في عددها أو النقصان منها ، مشكلا هيئات (صيغا وأوزانا) متنوعة ، يتنوع المعنى بتنوعها . ومن هنا كانت الأسس التي ينبغى أن تراعى في علم الصرف قسمان : أسس راجعة

الذات إلى الكشف عن منطقها الداخلي مع أرسطو وعلى لسانه ، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هي الأخرى عن منطقها الداخلي مع السكاكي وعلى لسانه ، حينما دفع بها تطورها الذاتي إلى ذلك دفعا ؛ لكونها بلغت متهى ما يمكن أن تبلغه على الأسس نفسها التي قامت عليها أول الأمر . . . وإذن فليس السكاكي هو الذي « خنق » الحياة في البلاغة العربية بتقييدها وتقنيناته ، كما يزعم البعض ، بل إن الأسس التي قامت عليها العلوم البيانية كلها ، والبلاغة العربية مجرد فرع منها ، هي التي كان مخزونها قد نفذ تماما ؛ فلم يعد في إمكانها أن تمد الباحث بشيء آخر غير نفسها ، أعنى منطقها الداخلي . إن هذا يعنى أن التجديد في البلاغة العربية ، كما في الفروع الأخرى من كالعلوم البيانية ، كان يتطلب إعادة تأسيس البيان بما هو كل . وتلك عملية كانت قد بدأت في الأندلس قبل السكاكي ، كما شرحنا ذلك في الجزء الأول من هذه الدراسة ، وسنرى في موضع آخر أهم الجوانب الإيستمولوجية لعملية إعادة التأسيس تلك .

بعد هذا التوضيح ، الذي ربما كان ضروريا لوضع الأمور في نصابها ، وأيضا لإبراز منزلة كتاب « مفتاح العلوم » للسكاكي بالنسبة لتاريخ العلوم العربية ، نعود الآن إلى فحص هذا « المفتاح » ، ولنبدا بوصف بنيته بوصفه كتابا ، عسى أن نخلص منها مباشرة إلى وصف بنية العلوم البيانية وتحليل منطقها الداخلي .

لنلاحظ أولا أن الأمر يتعلق بـ « مفتاح » وليس بـ « مفاتيح » . لقد ألف الخوارزمي الكاتب كما هو معروف كتابا بعنوان « مفاتيح العلوم » ، جعله كما يقول « متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضع والاصطلاحات » ، وقسمه إلى مقاليتين : « إحداهما لعلوم الشريعة وما يقتضيه بها من العلوم العربية ، والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم » (٨٥) . فكتاب الخوارزمي يتضمن « مفاتيح كل علم ، أي مصطلحاته الخاصة . أما « مفتاح » السكاكي لموضوعه شيء آخر : فهو من جهة لا يتناول العلوم كلها ، الدينية واللغوية والفلسفية ، ولا حتى العلوم البيانية بأجمعها ، بل هو يقتصر على نوع واحد من هذه الأخيرة هو ما يسميه بـ « نوع الأدب » ؛ وهو من جهة أخرى لا يقف عند « بعض الأوضاع وشيء من الاصطلاحات » ، بل يريد أن يكشف عما يجعل من « علوم الأدب » هلوما مترابطة متداخلة و « أنواعا متآخلة » (٨٦) ، متوخيا من ذلك أن يضمن لمن قرأ كتابه قراءة إتقان « أن يفتح عليه جميع المطالب العلمية » ولذلك سماه : « مفتاح العلوم » .

أما « أنواع الأدب » ، أو العلوم ، التي يدرسها السكاكي فهي ، بحسب تعبيره : علم الصرف وتمامه ، وعلم النحو وتمامه ، وعلم البيان وتمامه . أما تمام علم الصرف فهو علم الاشتقاق ، وأما تمام علم النحو فهو علم المعاني والبيان ، وأما تمام علم المعاني والبيان فهو علم الحد والاستدلال . ومن هنا انقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام : الأول في علم الصرف والاشتقاق ، والثاني في علم النحو ، والثالث في علمي المعاني والبيان ، وضمنه تكملة في الحد والاستدلال .

ويشرح السكاكي المبدأ الذي اعتمده في هذا التقسيم فيقول : والذي اقتضى عندي هذا (= التقسيم) هو أن الغرض الأقدم من علم الأدب لما كان هو الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب ، ولما كانت « ماثرات الخطأ » ، إذا تصفحتها ، ثلاثة : المفرد والتأليف وكون

وهو يتفاوت بتفاوت القابل فيكون بالرفع أو النصب أو الجر ، ظاهراً أو مقدراً ، ويكون بالواو والالف والياء ، هذا إن كان في الأسماء ، أما إن كان القابل فعلاً مضارعاً فله أحوال معروفة كذلك ، في الرفع والنصب والجزم^(٨٨) . وبعد هذا المستوى ، مستوى الضبط يأتي مستوى التعليل « كنحو التعرض لعلّة وقوع الإعراب في الكلم وعلّة كونه في الآخر . . . وعلّة كونه بالحركات أصلاً . . . وعلّة كونه في الأسماء دون الأفعال أصلاً ، وعلّة كون الصرف في الأسماء أصلاً وعلّة كون البناء لغير الأسماء أصلاً »^(٨٩) .

لقد قلص السكاكي من موضوع النحو فقصره على دراسة كيفية تراكييب الكلمات : تقديم بعضها على بعض ، وتأثير بعضها في بعض على مستوى الإعراب فقط ، وألحق بذلك خاتمة ، ولو أنها طويلة ، في العلل . أما ما كان يسميه النحويون القدامى كالسيرافي والجرجاني بـ « معاني النحو » ، أي تعليق معاني الكلمات بعضها ببعض ، وما يرتبط بذلك من وجوه علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وهي موضوعات كانت مندمجة في النحو منذ كتاب سيبويه . . . أما « معاني النحو » هذه فقد فصلها السكاكي عن النحو وجعل منها علماً خاصاً سماه « علم المعاني » ، وربطه بـ « علم البيان » ، وجعل منها ومن « المحسنات اللفظية والمعنوية » (= علم البديع) الفروع الثلاثة لعلم البلاغة .

ومع ذلك فإن الفصل الذي قام به السكاكي بين « النحو » و « معاني النحو » لم يكن نهائياً ، وإنما كان عملاً منهجياً ، فهو يعد علم المعاني وعلم البيان يشكّلان « تمام » علم النحو ، مثلاً عدد الاشتقاق من « تمام » علم الصرف . وإذن فالعلاقة بين علم النحو من جهة وعلم المعاني والبيان من جهة أخرى تبقى وشيجة عضوية . وألحق أن ما قصده السكاكي لم يكن فصل علمي المعاني والبيان عن النحو ، وإنما جمع شتات الموضوعات البيانية البلاغية في علم واحد مستقل . فقد لاحظ أن الأبحاث البيانية البلاغية موزعة بين النحو وأصول الفقه وعلم الكلام وما كان يسمى بـ « البديع » منذ ابن المعتز بخاصة ، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كانت تدخل في علم المنطق ، فأراد جمعها وتنظيمها وإعطائها نوعاً من الاستقلال الذاتي ، ولكن داخل مجموعة واحدة مترابطة ترابطاً عضوياً ؛ هي ما عبر عنه بـ « علوم الأدب » ؛ وهي الصرف والنحو والمعاني والبيان والحد والاستدلال ؛ وهي العلوم التي تشكّل « المفتاح » لكل المطالب العلمية باللغة العربية ، سواء تعلق الأمر بالفقه أو الحديث أو التفسير أو الكلام . . . وإذن فما أراد السكاكي فعله في الحقيقة هو فصل الأبحاث البيانية عن أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق ، ليجعل منها هي و « معاني النحو » أحد جزأي « المفتاح » الذي يشكل المنطق البياني ؛ الجزء الذي يتمم الصرف والنحو ، أي اللغة ومنطقها .

هذا المشروع واضح من سياق كتاب السكاكي وبنية الداخلية ، ولكنه واضح كذلك من كلام السكاكي نفسه . فهو في سياق حديثه عن مكان الإعجاز في القرآن ، بعد انتهائه من تحليل مسائل علم المعاني وعلم البيان ، يشيد بفضل هذين العلمين وضرورتهما ، بخاصة في « باب التفسير » ؛ تفسير القرآن ، و « تأويل مشبهاته » . . . ودرك نكته وأسراره . . . وكشف القناع عن وجه إعجازه . ثم يشكو حال علم المعاني والبيان فيقول : « . . . ثم مع ما لهذا العلم من

إلى الحروف ، وأسس راجعة إلى الهيئات أو الصيغ . والمبدأ الذي يجب السير عليه في كل ذلك هو « انتزاع الكل من جزئيات » ، وذلك بالرجوع القهقري من الصيغ المستخرجة بالتنوع المذكور إلى أصلها قبل التنوع ؛ وهذا هو الاشتقاق ، ويسمى « الاشتقاق الصغير » إذا حافظت على ترتيب الحروف الأصلية كما في « تباین » من « بین » ، ويسمى الاشتقاق الكبير إذا أخذت في تغيير ترتيب تلك الحروف (ن . ي . ب .) ، (ب . ن . ي .) الخ ، على نحو سيعطيك ستة صيغ إذا كان الأصل ثلاثة أحرف ، وأربعاً وعشرين صيغة إذا كان الأصل أربعة أحرف ، ومائة وخمسة وعشرين إذا كان الأصل خمسة أحرف^(٩٠) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فكما يتم تكثير المعاني وتنوعها بالاشتقاق ، يتم كذلك بالزيادة والإبدال . . . ومن هنا كانت الموضوعات الرئيسية التي يدرسها علم الصرف في إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الحروف » هي الاشتقاق والمزيد والمجرد والإبدال والإعلال .

أما الموضوعات التي يدرسها العلم نفسه في إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات » فهي هيئات المجرد أو صيغه وأوزانه ؛ أي الكلمات التي حروفها كلها أصلية ، وهيئات المزيد أي الكلمات التي زيد فيها حرف أو حرفان أو ثلاثة على حروفها الأصلية ، وذلك في الأسماء والأفعال ، و « الأسماء المتصلة بالأفعال » ؛ وهي المشتقات من الفعل : المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وأفعال التفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة . . . وبالإضافة إلى الموضوعات التي تتعلق بهذين الصنفين من الأسس أو من الاعتبارات يدرس علم الصرف موضوعات أخرى تتعلق بـ « الاحتراز من الخطأ في التصرفات التي لها مدخل في القياس » ، وتجري على الكلمات المفردة مثل الإمالة ، والتفخيم ، وتخفيف الهمزة ، والترخيم ، والتكسير ، والتحقيق ، والتثنية ، والجمع السالم بنوعيه المذكور والمؤنث ، والنسبة ؛ أو على الكلمات التي هي في حكم المفردة ، كالنسبة ، وإضافة الشيء إلى النفس ، واشتقاق ما يشتق من الأفعال ، وتصريف الأفعال مع الضمائر ونون التوكيد ، وإجراء الوقف^(٩١) .

تلك هي الموضوعات التي تكون مشاركات الخطأ في اللفظ المفرد الموضوع لمعنى مفرد التي يدرسها علم الصرف . أما علم النحو الذي « هو أن نحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم ، لتأدية أصل المعنى مطلقاً ، بمقاييس مستنبطة من استقرار كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب »^(٩٢) ، فهو يدرس لا اللفظ المفرد بل التأليف ، وبعبارة أدق كيفية التأليف . ويقصد السكاكي بالتأليف : « تقديم بعض الكلم على بعض ورعاية ما يكون من الهيئات إذ ذاك » . ويقصد بـ « الكلم » الكلمات المفردة أو التي في حكم المفردة كما سبق التنبيه إلى ذلك . ولما كانت « تلك الهيئات التي يلزم رعايتها ، على تفاوتها بحسب المواضع وجهة التقديم والتأخير ، منحصرة بشهادة الاستقرار في أنها اختلاف كلم دون كلم اختلاف لا على نهج واحد » ، فإن ضبطها إنما يحصل بضبط ثلاثة جوانب : القابل وهو المسمى معرباً (وهو يستدعى المبني) ؛ والفاعل وهو المسمى عاملاً ، ويكون لفظاً أو معنى ، واللفظ إما اسم أو فعل أو حرف ؛ ومن ثم فالعوامل أربعة أنواع ؛ والأثر وهو المسمى إعراباً ،

الشرف الظاهر والفضل الباهر ، لا ترى علما لقي من الضيم ما لقي ، ولا مئني من سوم الحسف بما مئني ، أين الذي مهد له قواعد ، ورتب له شواهد ، وبين له حدودا يرجع إليها ، وعين له رسوما يعرج عليها ، ووضع له أصولا وقوانين ، وجمع له حججا وبراهين ، وشمّر لضبط متفرقاته ذيله ، واستهض في استخلاصها من الأيدي رجله وخيله ؟ علم تراه أبادى سبا : فجزة حوته الدبور وجزة حوته الصبا . انظر باب التحديد ، فإنه جزء منه ، في أيدي من هو ؟ انظر باب الاستدلال ، فإنه جزء منه ، في أيدي من هو ؟ بل تصفح معظم أبواب أصول الفقه ، من أي علم هي ؟ ومن يتولاها ؟ وتأمل في مودعات من مباني الإيمان ما ترى من تمنّاها سوى من تمنّاها . وعد . ولكن الله جلت حكمته إذ وفق لتحريك القلم فيه ، عسى أن يعطى القوس بارها ، بحول منه ، عز سلطانه وقوة ، فما الحول والقول إلا به ^(٩١) . نحن إذن أمام نص صريح يؤكد فيه السكاكي أنه جند نفسه بوعى من أجل جمع شتات الأبحاث البيانية البلاغية من مختلف العلوم ، قصد تنظيمها وضبطها ووضع أصول لها وقوانين ؛ ومن ثم تصييرها علما مضبوطا يتم علمى الصرف والنحو ليكون الجميع « مفتاحا للعلوم » البيانية ، أى منطقا لها ، تماما مثلما أن « أرجانون » أرسطو هو منطق للعلوم الفلسفية .

والآن بعد أن انضحت لنا طبيعة مشروع السكاكي وأهدافه ، نتقل إلى الخطوة الثانية في هذه الفقرة ونسأل : أين يكمن « المنطق » في مشروع السكاكي ؟

إننا لا نحتاج هنا إلى تكرار القول مرة أخرى حول الطابع المنطقي للقوالب الصرفية والقواعد النحوية العربية ^(٩٢) ، وإنما سننصرف مباشرة إلى علمى المعانى والبيان مركزين على الجوانب المنطقية فيها كما أبرزها السكاكي نفسه .

يقول السكاكي : « اعلم أن علم المعانى هو تنبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره » ، ثم يضيف : « وأعنى بتراكيب الكلام : التراكيب الصادرة عن له فضل تمييز ومعرفة ، وهى تراكيب البلغاء ، لا الصادرة عن سواهم وأعنى بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له ، لكونه صادرا عن البليغ لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو ، أو لازما له لما هو هو حينئذ . وأعنى بالفهم : فهم ذوى الفطرة السليمة ، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب « إن زيدا منطلق » ، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام ، من أن يكون مقصودا به رفض الشك أو رد الإنكار . أو من تركيب : « زيد منطلق » ، من أنه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار ، أو من نحو « منطلق » بترك المسند إليه من أنه يلزم أن يكون المطلوب به على وجه الاختصار مع إفادة لطيفة مما يلوح بها مقامها ^(٩٣) . وإذا نحن أردنا تبسيط هذا التعريف أمكن القول إن تراكيب الكلام العربى المبين تحمل مستويين من المعنى : المعنى العادى « العامى » ، الذى يفهم من عبارة « إن زيدا منطلق » ، المعنى نفسه الذى تفهده عبارة « زيد منطلق » ؛ أى مجرد وقوع فعل الانطلاق من زيد . وهناك المعنى « البلاغى » الذى يفهم من العبارة نفسها بمرعاة خاصية التبركيب فيها ؛ الخاصية التى تتمثل في وجود حرف التوكيد « إن » الذى

يستعمله المتكلم عندما يكون السامع شاكا في انطلاق زيد أو منكرا له . أما عندما يكون السامع فارغ الذهن لا يعلم من أمر زيد شيئا ، فإن تركيب العبارة السابقة على الوجه التالى « زيد منطلق » يكفى في إخبار السامع بأمر زيد .

ليس هذا وحسب ، بل إن هذا التركيب الأخير ذاته يحمل خاصية معينة تتمثل في كون الكلام فيه يبدأ بـ « زيد » (جملة اسمية) ، على العكس من قولنا « انطلق زيد » (جملة فعلية) الذى يبدأ الكلام فيه بـ « انطلق » . والفرق بين خاصية التركيب الأول (جملة اسمية) وخاصية التركيب الثانى (جملة فعلية) ، هو أن المتكلم عندما يبدأ بـ « زيد » فكأنه يريد أن يلفت الانتباه إليه بخاصة ؛ فـ « زيد » هنا هو مركز الاهتمام . أما عندما يبدأ كلامه بـ « انطلق » (جملة فعلية) فكأنه يريد أن يلفت النظر إلى فعل الانطلاق بخاصة ، فهو مركز الاهتمام . فموضوع علم المعانى إذن هو خواص تراكيب الكلام العربى المبين ، وهى خواص مهمتها جعل الكلام مطابقا للحال : حال السامع ، وذلك تطبيقا لمبدأ : « لكل مقام مقال » ؛ فلمقام التوكيد مقال ، أى نوع خاص من التركيب ؛ ولمقام مجرد الإخبار مقال . . . وهكذا . ومقامات الكلام كثيرة متفاوتة : فإلى جانب مقام الشكر ، ومقام الشكاية ، ومقام التهئة ، ومقام المدح ، ومقام الذم ، ومقام الترغيب ، ومقام الترهيب ، ومقام الجدل ، ومقام الهزل . . الخ ؛ هناك مقام الكلام الذى يأتى « ابتداء » ؛ أى قصد الإخبار فقط ، ومقام الكلام الذى يأتى جوابا على استخبار ، أو ردا لإنكار ، أو جوابا لسؤال ، ثم هناك مقام الكلام مع الذكى ، وهو غير مقام الكلام مع غيره ؛ إذ قد يكفى « الإيجاز » مع الأول في حين يحتاج الثانى إلى « الإطناب » . وهناك من مقامات الكلام ما يقتضى الوصل بين الجمل والعبارات بحرف العطف وما أشبهه ، وهناك ما يقتضى الفصل بينها بوسائل الفصل ، وأخيرا وليس آخرا : « فلكل كلمة مع صاحبها مقام ولكل حد ينتهى إليه الكلام مقام » ^(٩٤) .

هذا عن موضوع علم المعانى بصورة إجمالية . أما بنيته الداخلية فيرتب السكاكى عناصرها كما يلي : لما كان علم المعانى يدرس خواص تراكيب الكلام ، كما قلنا ، وكان الكلام يرجع في نهاية التحليل إما إلى إخبار المتكلم السامع عن شيء ، وإما إلى طلب شيء منه ، فهو لا يعدو إذن صنفين : الخبر والطلب .

أما الخبر فهو في حقيقته : « الحكم بمفهوم لوم » ؛ فهو « إسناد خبرى » ؛ ومن ثم فعناصره ثلاثة : الحكم ، والمحكوم له أو المسند إليه ، والمحكوم به أو المسند . ولكل من هذه العناصر اعتبار خاص : « أما الاعتبار الراجع إلى الحكم في التركيب من حيث هو حكم من غير التعرض لكونه لغويا أو عقليا - فإن ذلك وظيفة بيانية - فككون التركيب تارة غير مكرر ، وبجهدا من لام الابتداء ، وإن المشبهة ، والقسم ولامه ، ونون التوكيد ، كنحو « زيد عارف » ؛ وأخرى مكررا ، أو غير مجرد ، كنحو « عرفت عرفت » ، و « لزيد عارف » ، و « إن زيدا عارف » ، و « والله لقد عرفت . . . » . وأما الاعتبار الراجع إلى المسند إليه في التركيب من حيث هو مسند إليه من غير التعرض لكونه حقيقة أو مجازا ، فككونه محذوفا ، كقولك « عارف » وأنت تريد « زيد عارف » ، أو ثابتا معرفا من أحد المعارف و « أما الاعتبار الراجع إلى المسند من حيث

هو مسند أيضا ، فككونه متروكا أو غير متروك ، وكونه مفردا وجملة ، وفي إفراده من كونه فعلا أو اسما منكرا أو معرفا مقيدا . . . أو غير مقيد . . . وهكذا يتفرع البحث في « الخبر » إلى دراسة الاعتبارات الثلاثة المذكورة بالإضافة إلى فرع رابع ، هو « اعتبارات » الفصل والوصل والإيجاز والإطناب^(٩٤) .

وأما الطلب فهو مفهوم لا يحتاج إلى تعريف - في نظر السكاكي - وهو نوعان : « نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول » ، وهو « التمني » وأداته « ليت » . فعندما تقول : « ليت الشباب يعود » ، فأنت « تطلب عود الشباب مع جزمك أنه لا يعود » ، أما إذا كنت تطمع في وقوع المطلوب فالطلب حيثئذ يكون بـ « لعل » و « عسى » . وهو الترجي . أما النوع الثاني من الطلب فهو بالعكس من ذلك ما يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول ، كالاستفهام والأمر والنهي والنداء ، ولكل فروع وأحكام .

تلك بالإجمال هي أبواب علم المعاني والعناصر التي تتكون منها بنيته الداخلية ، ومنها نتبين أمرين اثنين : أولهما أن كثيرا من تلك العناصر كانت مدججة مع موضوعات علم النحو ، حيث كانت تدرس على مستوى التركيب والإعراب ، كما على مستوى المعاني و « خواص التركيب » . ثانيهما أن فصل تلك العناصر عن علم النحو وتحليلها بالطريقة التي حللها بها السكاكي قد أبرز مضمونها المنطقي ، وهو المضمون الذي كان النحاة يدركونه من قبل ، ولكن دون أن يعيروا عنه بوضوح وتفصيل . وغنى عن البيان القول بأن هذا المضمون المنطقي الذي كان ثابوا في علم النحو هو الذي جعل النحاة يشعرون أن النحو منطق خاص ، وأن المنطق الأرسطي « نحو » غريب عن اللغة العربية وحقلها المعرفي . إن مرافعة السيرافي في مناظرته الشهيرة مع متى لا يمكن أن تفهم ، حق الفهم ، إلا على ضوء « علم المعاني » ، كما عرض السكاكي مسائله وأماط اللثام عن المنطق الثاوي فيه .

على أن منطق اللغة العربية ، منطق « البيان » ، لا يتضمن منه « علم المعاني » إلا جوانب معينة ، الجوانب التي تمثّل « كتاب العبارة » في أرجانون أرسطو ، وتوازنه . أما الجوانب الأخرى التي توازن « التحليلات » أو القياس ، ويكيفية عامة الاستدلال ، فنجدتها معروضة ، من طرف السكاكي في « علم البيان » .

يعرف السكاكي علم البيان بقوله : « وأما علم البيان فهو معرفة لإيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتعالم المراد منه »^(٩٥) .

يطرح هذا التعريف مسألتين : المسألة الأولى هي أن البيان علم يهتم بمطابقة الكلام المراد منه ، على حين يهتم علم المعاني بمطابقة الكلام لمقتضى الحال .

وبعبارة أخرى إنه إذا كان علم المعاني يهتم أساسا بالموقف الخارجي « المقام » ، ومن ثم يجعل حال السامع مركز اهتمام ، فإن علم البيان يهتم أساسا بالموقف الداخلي أو المراد ، ومن ثم فهو يجعل قصد المتكلم مركز اهتمام . وإذا نحن استعدنا التعبيرين اللذين استعملناهما في مدخل هذه الدراسة عند تصنيف الأبحاث والدراسات البيانية منذ

نشأتها ، أمكن القول إن علم المعاني يعني أساسا بـ « شروط إنتاج الخطاب » ، على حين يعني علم البيان أساسا بـ « قوانين تفسير الخطاب » . ونحن نقول « أساسا » لأن مسائل العلمين تبقى مع ذلك متداخلة بعض الشيء ، لأن ما هو شرط قد يعد قانونا في حالة ، وما هو قانون قد يعد شرطا في حالة أخرى .

أما المسألة الثانية فأكثر أهمية من هذه المقارنة ، وتتعلق بتحديد المجال الخاص بعلم البيان تحديدا أكثر دقة . وهذا ما يفعله السكاكي عندما يقرر في أول كلامه عن علم البيان أن « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان » ، غير ممكن بـ « الدلالة الوضعية » ، أي المعاني التي وضعت لها الألفاظ أصلا . ويضرب لذلك مثلا فيقول : « فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة مثلا ، وقلت خد يشبه الورد ، امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص . فإنك إذا أقمت مقام كل كلمة منهج ما يراد فيها ، فالسامع ، إن كان عالما بكونها موضوعا لتلك المفهومات كان فهمه منها كفههم من تلك من غير تفاوت في الوضوح ، وإلا لم يفهم شيئا أصلا » . وإذن فإن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة متفاوتة في الوضوح « إنما يكون في الدلالات العقلية » ، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر ولثان ولثالث . فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به ، فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخصائصه صح في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء^(٩٦) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلما كانت الدلالات العقلية « إنما تقوم على الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما » ، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه ، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني . ولما كانت الملازمات بين المعاني تكون من جهتين : « جهة الانتقال من ملزوم إلى لازم ، وجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم . . . علمت انصباغ علم البيان إلى التعرض للمجاز والكناية : فإن المجاز ينتقل فيه من الملزوم إلى اللازم ، كما تقول رعيانا غيثا ، والمراد لازمه وهو النبت » . أما الكناية فـ « ينتقل فيها من اللازم إلى الملزوم ، كما تقول فلان طويل النجاد ، والمراد طول القامة الذي هو ملزوم طول النجاد ، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلا أو قصيرا إلا لا يكون القامة طويلة أو قصيرة »^(٩٧) .

المجاز والكناية هما الموضوعان الرئيسيان لعلم البيان . والسكاكي يستعمل هنا مصطلح « المجاز » في معنى عام ، ثم يفصله ملاحظا أن أهم أنواع المجاز وهو الاستعارة « لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدم تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له » ، ومن ثم فالموضوع الأول لعلم البيان سيكون التشبيه ، فهو الذي يؤسس موضوعات هذا العلم ، « وهو الذي إذا مهت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البيان »^(٩٨) . وبما أن التشبيه « متى كان وجهه وصفا غير حقيقي وكان منتزعا من عدة أمور خص بالتمثيل »^(٩٩) ، فإن موضوعات علم البيان أو أبوابه ، ثلاثة رئيسية : التشبيه (ومنه التمثيل) ، والمجاز (ومنه الاستعارة) ، والكناية ، ولكل أنواع وأقسام .

علم المعاني موضوعه خصائص تراكيب الكلام ، وعلم البيان موضوعه « صياغة المعاني » ، وهو « شعبة منه »^(١٠٠) . ولكن الفصاحة والبلاغة تقوم أيضا بأشياء أخرى لا تدخل ضمن هذين العلمين ،

الملاحظة الأولى تتعلق بحديثه عن «الحد». لقد بدأ به عرضه لأن «الكلام في الاستدلال يستدعي تقديم الكلام في الحد»، كما يقول. واللافت للنظر هو أنه ينحو منحى «بيانياً» في حديثه عن الحد، علماً بأن هذا المنحى يختلف عن المنحى المنطقي في المنطق، وهذا ما كان واعياً به وأراد التنبيه إليه، عندما قال: «الحد عندنا، دون جماعة من ذوى التحصيل (المناطق)، عبارة عن تعريف الشيء بأجزائه أو بلوازمه أو بما يتركب منها تعريفاً جامعاً مانعاً». ثم يضيف قائلاً: «وكثيراً ما نغير العبارة فنقول: الحد هو وصف الشيء وصفاً مساوياً»^(١٠٤)، أى جامعاً مانعاً. كما يقرر «أن المراد بالتعريف أحد أمرين: إما تفصيل أجزاء المحدود، وإما الإشارة إليه بذكر معنى يلزمه من دعوى فيكون الحد في مقام التفصيل لجميع أجزاء المحدود، مثل من يعمد إلى جواهر في خزنة الصور للمخاطب فيظلمها قلادة بمرأى منه ولا يزيد. وفي مقام الإشارة باللازم - داخلًا كان ذلك اللازم أو خارجاً أو متركباً منها - مثل من يعمد إلى صورة هناك فيضع إصبعه عليها فحسب»^(١٠٥). وواضح أن السكاكي ينظر إلى الحد هنا كما ينظر إليه سائر البيانيين. أما الحد بالمعنى المنطقي - أى بوصفه المعروف للماهية المؤلف من الجنس والفصل، فلا يتعرض له إطلاقاً، شأنه شأن جميع البيانيين الذين يرفضون ربط الحد بـ «الماهية».

هذا عن الملاحظة الأولى، أما الملاحظة الثانية فتتعلق بـ «لغة» السكاكي في عرض مسائل «الحد والاستدلال»: إنه يتجنب المصطلحات المنطقية (بما في ذلك مصطلح القياس الذي يتحدث عنه غالباً باسم: الاستدلال)، ويستعمل مكانها المصطلحات النحوية البيانية: فـ «القضية» يعبر عنها بـ «الجملة»، و «الموضوع» يعبر عنه بـ «المبتدأ»، و «المحمول» بـ «الخبر»... الخ. أما الأمثلة فهي نحوية في الغالب. وبما يتميز به عرض السكاكي لمسائل الاستدلال ذكره لتفاصيل مهمة حول الاختلاف بين «المقدمين» و «المتأخرين» من المناطق العرب، قد لانجدها في مراجع أخرى.

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة فتتعلق بتركيزه على فكرة اللزوم في عرضه لمسائل الاستدلال المنطقي؛ فهو يتحدث عن هذا الأخير لا على أنه مقدمات ونتائج بل على أنه لازم وملزوم. وهذا الإلحاح على فكرة اللزوم مقصود عنده؛ لأنه سيتأدى منها إلى «البرهنة» على دعواه السابقة التي قال فيها: «إن من أتقن أصلاً واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل».

وبالفعل يعود السكاكي، بعد الانتهاء من عرض مسائل الاستدلال المنطقي، إلى طرح هذه الدعوى من جديد مبتدئاً بالتذكير بالاعتراض الذي توهمه من القارئ في أول التكملة فيقول: «وهذا أو أن نثني عنان القلم إلى تحقيق ما عساك تنتظر منذ افتتحنا الكلام في هذه التكملة أن نحققه، أو عل صبرك قد عيل له، وهو أن صاحب التشبيه، أو الكناية، أو الاستعارة كيف يسلك في شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال، وأن يعشو أحدهما إلى نار الآخر، والجد وتحقيق المرام مؤنة هذا، والهلز وتلفيق الكلام مظنة هذا؛ فنقول وبالله الحول والقوة: أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال (أشكال القياس الأرسطي) أربع لا مزيد عليهن، وأن الأولى (القياس الحمل) هي التي تستبد بالنفس، وأن ما عداها

لكونها لا تخص تراكيب الكلام ولا صياغة المعاني، وإنما «تكسو» الكلام حلة التزيين وترقيه على درجات التحسين»، فهي، إذن، محسنات للكلام ليس غير. ولما كان الكلام لفظاً ومعنى فهي قسمان: محسنات لفظية، ومحسنات معنوية، وهي تشكل موضوع علم آخر أطلق عليه «علم البديع»: ثالث علوم البلاغة.

ولا ينتهي (مفتاح) السكاكي بانتهاء الحديث عن علوم البلاغة الثلاثة المذكورة، بل إنه يواصل تحليل نظام الخطاب وعلاقته بنظام العقل مرتفعاً بالتحليل درجة أخرى. يقول السكاكي: «وإذ قد تحققت أن علم المعاني والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام بحسب ما يفى به قوة ذكائك، وعندك علم أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من مجملتها، وشعبة فردة من دوحتها، علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلالي ومعرفة خواصها بما يلزم صاحب علم المعاني والبيان»^(١٠٦).

يعقد السكاكي، إذن، «تكملة» لعلم المعاني والبيان يخصصها لتحليل «خواص تراكيب الكلام في الاستدلال»، والمقصود هنا الاستدلال بمختلف أنواعه وبكيفية أخص، القياس المنطقي الأرسطي. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا الخوض في الاستدلال المنطقي في كتاب صرح صاحبه في بدايته أنه سيتناول فيه علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة؟ هل المنطق امتداد لعلم المعاني والبيان؟ وإذا كان الأمر كذلك فبأي معنى؟

الواقع أن إدراج مباحث المنطق الأساسية (الحد والقياس) بوصفها تكملة لعلم المعاني والبيان قد أثار استغراب كثير من الباحثين المعاصرين المهتمين بالبلاغة والنقد الأدبي. وكثيراً ما فهم مقصود السكاكي من ذلك على غير حقيقته. حقاً إن السكاكي يصرح كما رأينا في النص السابق «أن تتبع تركيب الكلام الاستدلالي ومعرفة خواصها بما يلزم صاحب علم المعاني والبيان»، ولكن هذا لا يعنى في ذهنه أن المعرفة بالقياس المنطقي شرط لإتقان البلاغة والبراعة فيها، بل إنما يريد أن يبين مسألة أساسية واحدة: وهي أن آليات التفكير عند ممارسة القياس المنطقي هي نفسها آليات التفكير عند ممارسة أي أسلوب من أساليب البيان.

ذلك ما يصرح به في مستهل «التكملة» التي عقدها كما قلنا «تتبع خواص تراكيب الكلام في الاستدلال»، حيث يقول: «إن من أتقن أصلاً واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل»^(١٠٧). ومعنى ذلك أن المعرفة الدقيقة بعلم البيان تغني عن المعرفة بالمنطق. والسكاكي عندما قرر هذا كان واعياً تماماً بما يثيره ذلك من استغراب في نفس القارئ، ومن ثم من شك في صحة هذه الدعوى، ولذلك نجده يطلب من القارئ أن يمهله حتى ينتهي من عرض مسائل الاستدلال المنطقي وتحليلها، وحينئذ سيرفع عنه «الحجاب» الذي يمنعه من تصديق تلك الدعوى^(١٠٨). وغنى عن البيان القول بأنه ليس من شأننا هنا تتبع عرض السكاكي لمسائل الاستدلال المنطقي، وإنما يهمنا تعرف كيفية تقريره للدعوى السابقة؛ ولذلك سنقتصر هنا على تسجيل ثلاث ملاحظات ذات أهمية كبيرة بالنسبة لموضوعنا:

الاستدلال» ربطاً عضويًا ذهب بالإشكالية التي نحن بصدددها ، إشكالية اللفظ والمعنى في الفكر العربي ، إلى أقصى مداها ؛ أي إلى النقطة التي لم يعد بعدها مجال لتغطيتها والتمويه عليها ؛ النقطة التي تفرض أحد أمرين : إما تجاوزها بصورة نهائية بتدشين التفكير في إشكالية جديدة تقع خارج إطار الأولى ، وإما التوقّع داخلها ومن ثم الخضوع لمنطقها الذي يجعل اللفظ موازنًا للمعنى ، الأمر الذي يؤدي عند استفاد جميع إمكانات التغطية والتمويه لحقيقة الإشكالية ، إلى النكوص بها إلى الوراء . . . إلى مبدأ تاريخها ، والأخذ من ثم باللفظ بوصفه لفظًا ومعنى في الوقت نفسه . والنتيجة ظهور أنواع من تراكيب الكلام لا تحمل أي معنى ، ولكنها تقرأ وتسمع على أن لها معنى . . . وتلك هي السمة البارزة في أدبيات عصر الانحطاط في الثقافة العربية ؛ العصر الذي بدأ مباشرة بعد السكاكي ، والذي اتجه فيه الاهتمام إلى المحسنات اللفظية من سجع وغيره ، حتى أصبح جرس الكلام يقوم مقام المعنى ؛ أعني تؤدي دوره في «الإفادة» . وأصبحت «البراعة» في القدرة على حشد أكثر ما يمكن من فائض الألفاظ المتناغمة المتجانسة في نصوص تكتب وتقرأ لذاتها ، وليس لشيء آخر وراءها . وتلك ظاهرة معروفة وما زالت آثارها وامتداداتها حية باقية إلى الآن .

لنقتصر إذن على هذه الملاحظة بخصوص هذه الفقرة ، ولننتقل إلى الخلاصات والنتائج العامة التي أصبحت تفرض نفسها الآن علينا بعد التفصيلات التي قدمناها في هذا الجزء والذي قبله ، حول الإشكالية موضوع بحثنا ، إشكالية اللفظ والمعنى بوصفها إحدى المحددات الرئيسية في النظام المعرفي البشري .

لعل أول ما ينبغي إبرازه في هذه الخاتمة العامة ، بعد الجولة التي قمنا بها في هذا الفصل والفصل الذي قبله داخل أروقة العلوم البنيانية اللغوية والدينية ، متعقّين أشكال حضور ما دعوناها هنا بإشكالية اللفظ والمعنى ، هو وحدة هذه الإشكالية في هذه العلوم . نعم لقد عاجلت هذه العلوم مسائل مختلفة متباينة ، فمسائل النحويست هي مسائل الفقه ، ومسائل الفقه ليست هي مسائل البلاغة وعلم الكلام الخ . . . ، ومع ذلك فإن البحث في مسائل هذه العلوم ، على اختلافها وتباينها ، قد كشف عن وجود إشكالية واحدة تعمها جميعا هي إشكالية اللفظ والمعنى ؛ وهذا راجع إلى أن العلوم البنيانية تجمعها كلها وحدة الموضوع ، أعني أنها تمارس فعاليتها على النص وحول النص . فالعلوم البنيانية هي علوم الخطاب المبين ، بعضها يهتم بوضع قوانين لتفسيره ، وبعضها الآخر يبريد وضع شروط لإنتاجه . ومن هنا كان التفكير في أية مسألة من مسائل تلك العلوم يجر حتما إلى الانخراط الصريح أو الضمني في الإشكالية التي نحن بصدددها ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . فلننظر إذن كيف يتحدد فحوى هذه الإشكالية داخل هذه العلوم .

لقد سبق أن حددنا معنى «الإشكالية» ؛ معناها المجرد ، في دراسة سابقة ، بالقول : «الإشكالية منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشكلات عدة مترابطة لا تتوافر إمكانية حلها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل عام يشملها جميعا»^(١٠٨) . وإذا نحن انطلقنا الآن من هذا التعريف

تستمد منها بالارتداد إليها ؛ فقل لي ، إن كانت التلاوة قد أفادت شيئا ، هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولهما ، إذا أنت وفيت النظر إلى المطلوب حقه : إلزام شيء يستلزم شيئا ، فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند فيتوصل بذلك إلى النفي . ما أظنك ، إن صدق الظن ، يحول في ضميرك حائل سواء . ثم يضيف قائلا : «ثم إذا كان حاصل الاستدلال ، عند رفع الحجب ، هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحقك إذا شبهت قائلا : «خذها وردة» ، أتصنع شيئا سوى أن تلزم الخلد ماتعرفه يستلزم الحمرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الخلد بها ؟ أو هل إذا كتبت قائلا : «فلان جم الرماد» ، تثبت شيئا غير أن تثبت لفلان كثرة الرماد المستتبع للقرى ، وتوصلا بذلك إلى إتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك ، أو هل إذا استعرت قائلا : «في الحمام أسد» تريد أن تبرز من هو في الحمام في معرض من سدهاء ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيبة ، فاعلا ذلك ليتسم بهاتيك السمات . . . وكم ترى المستدل يتفنن فيسلك تارة طريق التصريح فيتم الدلالة ، وأخرى طريق الكناية إذا مهر ، مثل ما تقول للخصم إن صدق : ما قلت استلزم كذا واللازم متصف ، ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء المزوم ، فلزم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير هذا»^(١٠٩) .

واضح أن ما قصد إليه السكاكي ليس إقحام المنطق اليوناني في البلاغة العربية بل لقد أراد ، بالعكس من ذلك ، أن يبين كيف أن الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية تلتقي ، عند نهاية التحليل ، عند آلية منطقية واحدة هي «اللزوم»^(١١٠) . ونحن لا نعتقد أن السكاكي كان يريد إبراز هذه «المطابقة» بين الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية غير شيء واحد ، هو ما يفرضه عليه انتماؤه الكامل للحقل البياني العربي ، وصدوره عن نظامه المعرفي في تفكيره ورؤاه ؛ أعني بذلك إبراز استقلالية هذا الحقل واستغنائه عن الأخذ من «الغير» . إن السكاكي كما نعرف متكلم معتزلي . وقد ظل المعتزلة دائما متمسكين بالنظام المعرفي البياني وأساليبه في «النظر والاستدلال» ، ولم يعمدوا ، في أي وقت ، على العكس مما فعل الأشاعرة مع الغزالي ، إلى تبني القياس المنطقي الأرسطي .

عل أن ما يهمننا هنا ليس نوايا السكاكي ولا مراميها الأيديولوجية الظاهرة منها والدفينة ، بل ما يهمننا إبرازه في نهاية هذه الفقرة مسألان هما من صميم موضوعنا :

المسألة الأولى هي أن السكاكي بمائلته بين الاستدلال المنطقي وأساليب البيان العربي ، وإرجاعها معا إلى آلية ذهنية واحدة هي «اللزوم» ، يفتح الباب أمام الباحث الذي يهيمه تحديد الآليات الذهنية المتحكممة في طرق التفكير «العربية» ؛ أعني تلك التي تصدر عن النظام المعرفي البياني بوصفه سلطة مرجعية وحيدة ، وهذا موضوع ستتطرق إليه في موضع آخر .

أما المسألة الثانية ، وتتعلق بمجال اهتمامنا في هذا الفصل والذي قبله ، فهي أن السكاكي بانتباهه إلى الطبيعة الاستدلالية للأساليب البلاغية العربية ، وبعبارة أخرى بربطه ، بين «خواص تراكيب الكلام في الإفادة وصياغات المعاني» ، وبين «تراكيب الكلام

ولم المفكرين البيانيين بالتشبيه والاستعارة . حقا إن القول بأن «اللغة مرآة للفكر» - وهو في الحقيقة قول يتعدى مجرد التشبيه لأنه ينطوي على نظرية فلسفية في العلاقة بين اللغة والفكر - قد فقد الآن كثيرا من أهميته في الفكر اللساني المعاصر . ومع ذلك فإن غياب التفكير في الطابع المأوى للعلاقة بين اللغة والفكر لدى علمائنا البيانيين يحمل أكثر من معنى . إن القول بأن اللغة مرآة للفكر ينطوي على إعطاء الأولوية للفكر على اللغة . ذلك لأنه على الرغم من صعوبة أو استحالة الفصل بين المرآة والصورة المرتسمة عليها فإنه لا بد من شيء يقع خارج المرآة ، موجود قبلها ، حتى تستطيع أن تعكسه بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح . إن تبعية اللغة للفكر واقعة أساسية على الرغم من الارتباط العضوي بينهما ؛ ودليل ذلك تجدد اللغات بتجدد الفكر ، وظهور كلمات جديدة يشتقها الإنسان من كلمات قديمة أو بختراعها اختراعا للتعبير عن المفاهيم الجديدة التي تولد لديه من ممارسة التفكير (المصطلحات مثلا) . ويرغم أن أسلافنا البيانيين قد (صنعوا) لغات خاصة بهم (لغة النحو ، لغة الفقه ، لغة علم الكلام . . . الخ) فإنهم لم يكونوا قادرين على جعل ممارستهم اللغوية الخلاقة هذه موضوع تفكير يستخلصون منه النتيجة المحتومة : أولوية التفكير على التعبير ؛ أولوية المعنى على اللفظ ، على الأقل عند مستوى معين من الممارسة النظرية . إنهم لم يكونوا «قادرين» على ذلك ، لا عجزا منهم ، فطانتهم الفكرية هائلة ، بل لكونهم مفكرين يمارسون التفكير في حقل معرفي تقوم عملية إنتاج المعرفة فيه على استثمار النص . إن أولوية المعنى على اللفظ ، والفكر على اللغة لا تبدو واضحة إلا عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير والتعبير مستقلا عنها ، أي عندما يكون بمثابة كائنات حسية أو عقلية (كموضوعات الطبيعية والرياضيات) . هنا تتجه العلاقة بين الفكر وموضوعه من المعطى الحسي ، أو العقل ، إلى الفكر/ اللغة . أما عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير هو النص ، فإن اتجاه تلك العلاقة يكون من اللفظ إلى اللغة/ الفكر ، من النص إلى معقول النص .

نعم قد يقال إن طبيعة موضوع العلوم البيانية الاستدلالية ، وهو النص ، يفرض الاتجاه بالتفكير كله إلى ملاحظة العلاقة بين اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن النص يمكن أن ينظر إليه من حيث هو ألفاظ وعبارات لغوية ونظام خطاب ، ويمكن أن ينظر إليه من حيث هو معان ومقاصد ، أو جملة آراء وأحكام . وقد اختار البيانيون منذ الشافعي إلى أبي الحسين البصري ، ومنذ الجاحظ إلى الجرجاني والسكاكي - اختاروا النظر إليه من المنظور الأول : اللفظ أولا ، والمعنى ثانيا أو ثالثا (المعنى ومعنى المعنى) ؛ فكان لهذا عدة نتائج على العقل البياني ونتائج المعرفي ، نذكر منها ما يلي :

ففي مجال النحو كان الدرس النحوي درسا منطقيا . وسواء كان ذلك راجعا إلى «طبيعة» اللغة العربية وطريقة كتابتها (انفصال الحركات عن الحروف ، أو إلى مغالاة النحاة في التقعيد والتعليل والتنظير) ، فإن الأمر الواقع هو أن انشغال النحاة بملاحقة العلاقة بين اللفظ والمعنى عموديا وأفقيا ، قد جعلهم يجاوزون حدود النحو ، وي طرحون مسائل هي من ميدان المنطق وليس من ميدان اللغة ، فخلطوا هكذا بين الاثنين ، وصاروا يرون في النحو منطقا يعني بالمعاني عنايته بالألفاظ ، يشرع لهذه كما يشرع لتلك . يتجلى ذلك واضحا في

وتساءلنا : ما «المشاكل المترابطة المتداخلة . . .» ، التي تطرحها إشكالية اللفظ والمعنى كما عرضناها في هذا الموضع وفي موضع سابق فإن بإمكاننا أن نجيب بسهولة : إنها المشاكل نفسها التي صادفناها عند تتبعنا لتجليات هذه الإشكالية في مختلف العلوم البيانية : إنها مشكلة «الإعراب» ، أي وضع العلامات المحددة للمعنى في علم النحو ؛ ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقي في علم الصرف ؛ ومشكلة الدلالة في ارتباطها بظاهرة «الاتساع» في كلام العرب ، في علم الفقه ؛ ثم مشكلة «المحكم والمتشابه» وحدود «التأويل» ومسألة الإعجاز القرآني وما ارتبط بهذه المسائل من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات . . الخ في علم الكلام ؛ ومشكل «سر» البلاغة هل هي في اللفظ أم في المعنى أم «في النظم» ، ثم علاقة نظام الخطاب بنظام العقل . . في علم البلاغة .

وكما لا شك أن يكون القارئ قد لاحظ معنا خلال العرض ، فإن هذه المشكلات ، برغم أنها موزعة على اختصاصات وعلوم مختلفة ، هي مشاكل مترابطة متداخلة بصورة تجعل اتخاذ موقف إزاء أي منها ، داخل علم معين ، يجر حتما إلى اتخاذ مواقف ضمنية أو صريحة من المشكلات الأخرى داخل هذا العلم أو ذاك ؛ ومن ثم الانخراط في الإشكالية ككل . ومن هنا تلك الظاهرة التي برزت واضحة خلال العرض ، وهي انخراط الفقهاء في إشكاليات المتكلمين ، وانخراط النحاة في إشكاليات هؤلاء ، وانخراط البلاغيين في إشكاليات زملائهم من الفقهاء والنحاة والمتكلمين . مشكلة الزوج : اللفظ/ المعنى حاضرة إذن في جميع العلوم البيانية حضورا إشكاليا ، بمعنى أن الانخراط فيها في مجال يجر إلى الانخراط فيها في مجالات أخرى . فلننظر إذن فيما عسى أن يكون قد ترتب على هذا من نتائج على الصعيد الذي يهمنا ، صعيد آلية العقل البياني وطريقة نشاطه .

لقد لاحظنا في مناسبات عدة خلال تحليلنا لهذه الإشكالية ، سواء في هذا الجزء من الدراسة أو في الجزء السابق ، أن التعامل معها قد رسخ لدى البيانيين تلك النظرة التي تتعامل مع اللفظ والمعنى كأن لكل منهما كيانه الخاص . والنتيجة التي كان لا بد أن يكرسها هذا النوع من التعامل هو الفصل بين اللغة والفكر . وإنه لما يثير الاستغراب حقا أن لا يصادف المرء بين تلك الأبحاث والمناقشات الواسعة المتشعبة التي تزخر بها كتب اللغة والفقه والكلام والبلاغة حول أصل اللغات ، والمفاضلة بين اللفظ والمعنى ، وتحديد العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل الخ . . أي اهتمام بعلاقة اللغة بالفكر ، هكذا بصورة أشمل وأعم ؛ ولا أي اهتمام بدور اللغة في عملية التفكير . والسبب في هذا واضح : إن غياب الاهتمام بعلاقة اللغة بالفكر راجع هنا إلى غياب الاهتمام بعملية التفكير ذاتها مستقلة عن الألفاظ واللغة . فلم يكن البيانيون ، على اختلاف نزعاتهم وتنوع اختصاصاتهم ، يشغلهم السؤال : كيف نفكر ؟ إن السؤال الذي كان يملك عليهم حقل تفكيرهم كله هو «كيف البيان ؟» . كيف نفسر الخطاب المبين ، وما شروط إنتاجه ؟ أما عملية التفكير نفسها ، أما علاقة الفكر باللغة ، فذلك ما لم يكن يدخل في مجال اهتمامهم . وعلى كل فإننا لم نصادف أية إشارة ، صريحة أو ضمنية فيما اطلعنا عليه من نصوص إلى تلك الفكرة البسيطة بالقياس إلى القضايا المعقدة العويصة التي تناوها أسلافنا هؤلاء ؛ فكرة كون «اللغة مرآة للفكر» ، هذا على الرغم من

مزجهم بين الجهات النحوية والجهات المنطقية ، وفي ربطهم ربطاً عضوياً بين ما يجوز في اللغة وما يجوز في الفكر ، بين ما لا يجوز في هذا ولا يجوز في تلك ، فجعلوا من كثير من القواعد النحوية ، إن لم يكن من معظمها ، قواعد للفكر أيضاً ؛ فصارت اللغة في نظرهم لا وسيلة للفكر ولا مرماة له ، بل صارت وعاء يوطر فيه ضمن قوالب ومقولات لغوية . وقد لمسنا هذا واضحاً في تحليلات سيبويه وفي مرافعة السيرافي ضد متى ، كما تجلّى واضحاً كذلك في انخراطهم في إشكالية التعليل كما عالجها الفقهاء والمتكلمون وعانوا منها ، على نحو ما سنبين في موضع آخر .

أما في مجال الفقه فلقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشرعون للفرد والمجتمع انطلاقاً من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعاني ، أي من « المواضعة » اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معاً ؛ فأهملوا ، أو على الأقل همشوا إلى درجة كبيرة ، مقاصد الشريعة ، كما لاحظ ذلك الشاطبي ، فأصبحت « مقاصد اللغة » - إذا جاز التعبير - هي المتحكم . وهكذا فعوضاً عن بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية وتعتمد توخي المصلحة العامة ، التي تتطور بتطور العصور ، كما نادى الشاطبي بذلك على نحو ما سنرى في موضع آخر ؛ بدلاً من سلوك هذا المسلك العقلي رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى . وهي علاقة محدودة مهما يكن من اتساع لسان العرب ؛ فكان لابد أن يتوقع التشريع ضمن حدود معينة لا يتعداها ، وهذا ما جعل إغلاق باب الاجتهاد ، بل انغلاقه ، نتيجة حتمية . ذلك لأن استثمار النص انطلاقاً من اللفظ وطرق دلالاته على المعنى - الطرق المحدودة المحصورة بالمواضعة التي أقرت في فترة معينة - كان لابد أن ينتهي إلى استنفاد جميع الإمكانيات التي تتيحها اللغة وهي إمكانيات محدودة ، خصوصاً أن اللغة المعتمدة هنا لغة محدودة ؛ لغة العرب قبل وقوع « الاختلاط » . هذا في حين أنه لو أسس التشريع أصلاً على مقاصد الشريعة ، وهي مقاصد تؤسسها المصلحة العامة والمثل العليا ، وليس المواضعة اللغوية ، لما انغلق باب الاجتهاد ، ولما كان غلقه ممكناً ، ولا حتى مسموحاً به من وجهة النظر الشرعية ذاتها ؛ لأن إغلاق الاجتهاد سيصبح معناه حينئذ تحجيم مقاصد الشريعة وتجميدها ، ومن ثم تركها والخروج عنها . وهذا ما حصل بالفعل ، لأنه لم يكن من الممكن تجميد تطور الحياة ضمن قوالب اللغة ، لأنه لم يكن في وسع وجوه دلالة الألفاظ على المعنى تغطية جميع ما يستجد من تطورات عبر العصور والأجيال ، فكانت النتيجة اللجوء إلى اتخاذ الفروع أصولاً والقياس عليها ، والسقوط - من ثم - في إشكالية لا حل لها : إشكالية التعليل في الفكر البياني ، كما سنوضح ذلك في موضع آخر .

أما في علم الكلام فلقد أدى الانسياق مع متاهات إشكالية اللفظ والمعنى والخضوع لمنطقها إلى خنق العقل وتجميد دوره ؛ العقل الذي يزعم علم الكلام باعتماده أصلاً من أصوله ، إن لم يكن أصل الأصول كما كان يدعى المعتزلة لمذهبهم . لقد انخرط المتكلمون في الإشكالية ذاتها بثلاث قضايا من قضاياهم الأساسية ، كما أشرحن ذلك في حينه : قضية خلق القرآن بمسألة التأويل ، ومسألة الإعجاز . وكما رأينا ، فقد انتهت بهم مناقشتهم حول القضية الأولى إلى تكرير « حل وسط » يقول بأن القرآن قديم بمعانيه مخلوق بألفاظه وحروفه ؛ وهذا

ما يعمق الفصل بين اللفظ والمعنى . وهذا الحل الوسط لمشكلة جزئية ، بل مفتعلة ، كان ينطوي في الحقيقة على نفس علم الكلام من أساسه . ذلك أن القول بـ « قدم » معاني القرآن ، فضلاً عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ؛ بين اللغة والفكر ، يجر حتماً ، وهذا ما حصل بالفعل ، إلى ربط معاني القرآن بنوع المواضعة اللغوية التي كانت قائمة سائدة حين نزوله . وهذا يعني أن التأويل الذي يشكل المظهر العقلي في الحقل المعرفي البياني سيغدو مقيداً بالمواضعة اللغوية كما كانت في زمن معين . والنتيجة : اعتماد اللغة بوصفها سلطة مرجعية محددة للفكر ، فيصبح ما يقوله « أهل اللغة » ، بصدد لفظة ما ، هو القول الفصل في المشكلة الفكرية موضوع النقاش . وبما أن مشكلات علم الكلام هي مشكلات ميتافيزيقية ، تعلو على الزمان والمكان ، فإن اللغة التي تملك القول الفصل في هذه المشكلات سترتفع هي الأخرى ، بل سترفع ، إلى مستوى تلك المشكلات ذاتها ؛ مستوى الميتافيزيقا ، فيصبح اللفظ - من ثم - ذا قيمة ميتافيزيقية في حد ذاته ، على نحو يفتح المجال واسعاً لتسويد اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، والكل بمعنى واحد . وقد تجلّى هذا واضحاً في مناقشات المتكلمين لمسألة الإعجاز في القرآن ، حيث شغلوا باللفظ والنظم في النص القرآني انشغالاً جعلهم يهملون أو يغفلون المقاصد والأهداف ، فسقطوا فيما سقط فيه الفقهاء : لقد وجهوا الاهتمام ، من حيث لم يقصدوا ، إلى الألفاظ ونظمها ، على حساب الاهتمام بالمعاني وبعديها الخلق والاجتماعي ؛ فأصبح القرآن ألفاظاً ونغمات ، وتوارت إلى الظل معانيه ومقاصده .

أما في مجال البلاغة حيث كان الانخراط في إشكالية اللفظ والمعنى أشد وأقوى - وهذا أمر مفهوم - فقد كانت النتيجة مضاعفة : الانخراط في مشكلات المتكلمين من جهة ومشكلات الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيداً بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه معاً ، ومن ثم أصبح خاضعاً لقضايا هذين العلمين خضوعاً مباشراً في كثير من الأحيان ، على نحو كانت نتيجته تقييد البلاغيين بالمواضعة اللغوية ، القديمة ؛ مواضعة السلف ، وعدّها سلطة مرجعية لا تطاولها أية سلطة ، فصار المعيار البلاغي واحداً ثابتاً : التزام طريقة القدماء في الشكل والمضمون . وعندما استنفد المضمون كل إمكانيات الاستعادة والإعادة والاجترار صارت السلطة كلها للشكل ؛ للفظ والمحسنات اللفظية .

وبالإضافة إلى هذه النتائج « القطاعية » ، أي التي ترتبط مباشرة بقطاعات معينة في الحقل المعرفي البياني (اللغة ، الفقه ، الكلام ، البلاغة) ، كانت هناك نتائج عامة أدت إليها الظاهرة نفسها ؛ ظاهرة الانخراط في إشكالية اللفظ والمعنى ، تمس العقل البياني بما هو كيان خاص .

لقد سبق أن أبرزنا في مدخل هذه الدراسة تمييز البيانيين بين « العقل الموهوب » و « العقل المكسوب » ، على حسب عبارة ابن وهب ، وقلنا آنذاك إنه يعكس ، بما يحمله من مضامين ، نظرة البيانيين إلى العقل ؛ فالعقل عندهم ليس جوهرًا ، ولا جزءًا من النفس ، ولا قوة من قواها ، بل هو بمثابة غريزة تغتذى بما يكتسبه الإنسان من تجارب وخبرات ، وما تنقله إليه الأخبار من معارف

من سبل « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة » ، أو من حيث هو مظهر من مظاهر « الإعجاز » البلاغي . وفي جميع الأحوال فإن التناقض على صعيد المعاني يجد دوما حله في إعادة ترتيب العلاقات داخل نظام الخطاب ؛ وذلك هو « التأويل » . وإن من يقرأ شروح التعليقات السبع مثلا ، ويلاحظ صنوف التأويل التي تعطى لنظام الخطاب فيها سيدرك بسهولة ما نقول . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالاهتمام بتجنب التناظر بين الكلمات معناه الحرص على النغمة الموسيقية في نظام الخطاب ، ومن هنا كانت المحسنات البديعية بمختلف أنواعها ؛ وهي محسنات تقوم بمهمة إيستمولوجية هي تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى . إن النغمة الموسيقية المرافقة للخطاب المسجوع توجه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه - من ثم - عن نظام الأفكار على نحو يجعله في حالة إغفاء عقلي تسمح له « المعنى » - إذا كان ثمة معنى - بالانسياب إلى لاوعيه بدون رقابة عقلية فيقبله بلا نقاش .

والتكلم في هذا كالسامع سواء بسواء ، لأن المتكلم هو السامع الأول لكلامه ، يسمعه حين إنتاجه كما يسمعه حين إرساله وتبليغه للغير . وهكذا فكما يعطل السجع ، وبكيفية عامة الانشغال بنظام الخطاب ، الرقابة العقلية لدى المستمع ، يعطلها كذلك لدى المتكلم . فعندما ينشغل المتكلم باللباس كلامه ما يستطيع من المحسنات اللفظية ، يكون ذهنه مسرحا لنوعين من التداعي : تداعي الألفاظ وتداعي المعاني . فإذا هو عمد إلى التحكم في تزامن الألفاظ وتداعيها ، وذلك بأن لا يسمح بـ « الخروج » إلا لتلك التي تتميز بأدائها للصورة الحسية أو الذهنية أداء مكثفا ، جاء كلامه بحمل فائضا من « المعنى » ؛ وذلك ما يسمى عندهم بـ « الإيجاز » ، وهو كما يقولون « الإتيان بكثير من المعنى في قليل من اللفظ » . وكون المعنى فائضا ، أي أكثر مما يتحملة اللفظ ، معناه احتماله لعدة أوجه ؛ معناه وقوعه تحت طائلة الالتباس والاشتباه والتناقض ، وهذه كلها تخفيها أو تمررها النغمة الموسيقية المكثفة التي يحملها « الموجز » من الكلام . أما إذا ترك المتكلم الحرية للألفاظ تنساب على لسانه وقلمه ؛ وكان متدريا على إقامة روابط موسيقية جرسية بينها ؛ أي قادرا على توظيف « المحسنات اللفظية » بمهارة وإتقان ، فإن كلامه سيأتى حيثئذ بحمل فائضا من الألفاظ ، ولكن بصورة توهم بأن وراء كل لفظ معنى ، على نحو يغطي ، كما قلنا ، على فقر المعنى وتناقض الأفكار . أما إذا هو استطاع تحقيق نوع من التوازن بين « فائض الألفاظ » و « فائض المعنى » ، فإنه سيكون قد بلغ المرتبة العليا في الكلام كما يقولون . وواضح أن تحقيق هذا التوازن لا يعنى تجنب التناقض على صعيد الفكر ، بل بالعكس فهو لا يتم إلا على حساب الرقابة العقلية .

ومعلومات ، وما يدرسه من آداب ، وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار . وإذا نحن نظرنا إلى هذا النوع من التصور للعقل من منظور معاصر ، وجدنا أنفسنا أمام تصور يقترب إلى التصور العلمي أكثر من أي تصور قديم آخر . ومع ذلك فإن المظهر « اللاميتافيزيقي » الذي نجده في التصور البياني للعقل ينبغي أن لا يخفى عنا حقيقة أساسية ، وهي أن هذا التصور قائم على التقليل من أهمية العقل بما هو قوة وسلطة . فالنظر إلى « العقل الموهوب » بوصفه مجرد غريزة لا تكتسب فعاليتها إلا من خلال « العقل المكسوب » ، معناه القول بتبعية العقل لما يحصل عليه الإنسان من معارف : من « أدب ونظر » . ولما كان « الأدب والنظر » في الدائرة البيانية محكومين بإشكالية اللفظ والمعنى كما شرحنا قبل ، فإن العقل البياني المتكون إنما يتكون داخل معطيات هذه الإشكالية ؛ ومن ثم فإن المنطلق في تكوينه سيكون هو اللفظ ؛ لأن الحركة العامة في هذه الإشكالية تنجبه من اللفظ إلى المعنى كما أبرزنا ذلك . وإذن فعندما يربط البيانيون « العقل الموهوب » بمدى فعالية « العقل المكسوب » ، فإنما يربطون الفعالية العقلية بمدى تعامل الإنسان مع اللفظ / المعنى . وهذا في الحقيقة هو معنى « الأدب والنظر » عندهم ؛ فالأدب هو حفظ المنظوم والمنثور من الكلام « الجيد » ، أما النظر فهو ، سواء عند الفقهاء أو المتكلمين أو النحاة ، نظري « الدليل » . والدليل عندهم هو النص أساسا . وإذن فتكوين العقل البياني إنما يتم عبر حفظ النص والنظر في النص ؛ ومن ثم فإن اهتمامه يتركز أساسا على « نظام الخطاب » وليس على نظام العقل .

إن « نظام الخطاب » - وهذا تعبير للباقلان ، وهو ذاته « النظم » عند الجرجاني - إن نظام الخطاب كما تعرفناه في الصفحات الماضية لا يتعدى في أعماق معانيه ، عندهم ، ما عبر عنه الجرجاني بـ « تعليق » الكلام بعضه على بعض ، مع « توخي معاني النحو وأصوله وقوانينه » ، مع ما يرتبط بذلك مما أسماه السكاكي المعرفة بـ « خواص تراكيب الكلام وصياغات المعاني » . وواضح أن نظام الخطاب بهذا المعنى هو غير نظام العقل : نظام الخطاب هو « ما يوجب الفاعلية والمفعولية » على صعيد الكلام ، أما نظام العقل فهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الأشياء ؛ أشياء العالم الفكري والحسي . إنه بكلمة واحدة نظام السببية ، وهذا ما لا يريد العقل البياني أن يراه في الأشياء ؛ كما سنتبين بوضوح في موضع آخر .

هذا الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل قد ترتب عنه جملة أمور ، منها : الانشغال والاهتمام بتجنب التناظر بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقض بين الأفكار . إن التناقض على صعيد الفكر لا ينظر إليه في هذه الحالة من حيث هو « تناقض » بما هو كذلك ، بل بوصفه طريقة من طرق « صياغات المعاني » ، أو سبيل

الهوامش

١٥ . تحقيق محمد حميد الله ، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية ، دمشق ١٩٨٤ .

(٣) انظر لاحقا تفاصيل حول هذه المسألة .

(١) راجع في هذا الصدد ما قلناه في الجزء الأول من هذا الكتاب ، الفصل الرابع .
(٢) أبو الحسين البصري : كتاب المعتمد في أصول الفقه ، ج ١ ، ص ١٤ -

- (٢١) ابن جني : الخصائص ، ج ٣ ، ص ٩٨ .
- (٢٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٤٦ .
- (٢٣) انظر نص المناظرة في الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي .
- (٢٤) انظر الفرق بين الإضافة بوصفها مقولة منطقية ، والإضافة عند النحاة في كتاب الحروف للفارابي ص ٨٥ وما بعدها .
- (٢٥) ينبغي أن نستثنى من ذلك كتاب الموافقات في أصول الشريعة لأبي إسحاق الشاطبي الذي سلك مسلكا خاصا أراد به إعادة «تأصيل الأصول» . ومنحلل مشروعه التجديدي في فصل لاحق نخصه لمحاولات إعادة تأسيس البيان في الأندلس .
- (٢٦) ابن خلدون : المقدمة ، ج ٣ ، ص ١٠٣١ . أما الكتب الثلاثة الأخرى فهي كتاب العمدة للقاضي عبد الجبار أستاذ أبي حنيفة البصري ، وكتاب البرهان للجويني أستاذ الغزالي ، ثم كتاب المستصفي لهذا الأخير . وعلى هذه الكتب الأربعة اعتمد الرازي في المحصول ، والأمدني في الأحكام .
- (٢٧) أبو الحسين البصري : كتاب المعتمد في أصول الدين ص ١٣ - ١٤ المعطيات السابقة نفسها .
- (٢٨) انظر وجهة نظر المعتزلة في «المعتمد» لأبي الحسين البصري ، ص ٢٣ ، وما بعدها . انظر تفصيلات حول رأي الأشاعرة في المستصفي للغزالي ، ج ١ ، ص ٢٣ . انظر كذلك فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت المطبوع على هاشم المستصفي ، ج ١ ، ص ٢٢١ .
- (٢٩) انظر مثلا : فواتح الرحموت ... المعطيات السابقة نفسها .
- (٣٠) اعتمدنا هنا بصورة خاصة : أصول التشريع الإسلامي ، لعلي حسب الله ، ص ١٧٩ ، وما بعدها دار المعارف مصر ١٩٦٤ . انظر أيضا المعتمد للبصري والمستصفي للغزالي والأحكام للأمدني .
- (٣١) يتحدث الغزالي في المستصفي عن القياس تحت عنوان «الفن الثالث في كيفية استثمار الأحكام من الألفاظ» ، ج ٢ ، ص ٢٢٨ . ومن ثم فهو يحصر «الأصول» في ثلاثة : الكتاب والسنة والإجماع ... ، ج ١ ، ص ٥٠ .
- (٣٢) ذلك ما تنبه إليه الشاطبي فاتخذ منه منطلقا لمشروعه المهادف إلى تأصيل الأصول ، كما سنشرح ذلك في موضع آخر .
- (٣٣) انظر مثلا : القاضي عبد الجبار : المغني ج ٥ ص ١٦٠ وما بعدها . هذا وستعرض لنظريته في الموازنة لاحقا .
- (٣٤) تجدر الإشارة هنا إلى أن «المفهوم» بما هو مصطلح منطقي ، غائب تماما عن الحقل المعرفي البياني . انظر لاحقا (الفصل السادس من هذا القسم) .
- (٣٥) الجاحظ : رسائل الجاحظ ، ج ١ ، ص ٢٦٢ ، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخاتمي القاهرة ١٩٦٣ .
- (٣٦) القاضي عبد الجبار المغني ، ج ٨ ، ص ٣٦ ، أيضا ، ج ٧ ، ص ١٧ .
- (٣٧) السابق : ج ٥ ، ص ١٨٧ .
- (٣٨) السابق ، ج ١٦ ، ص ٧٣٤٧ .
- (٣٩) السابق : ج ١٥ ص ١٦١ .
- (٤٠) السابق : ج ٥ ، ص ١٨٧ .
- (٤١) السابق ج ٥ ص ١٨٦ .
- (٤٢) المعرفة الاضطرارية أو الضرورية ، في اصطلاح البيانيين ، هي التي تتم بإدراك الحس ، أو بالخبر المتواتر ، أو التي ترجع إلى بديهيات العقل كالقول : الكل أكبر من الجزء ، ويقابلها : المعرفة الاستدلالية التي طريقها الاستدلال بالشاهد على الغائب ، وسيأتى تفصيل ذلك في موضع آخر .
- (٤٣) نص الآية : «هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات» . (آل عمران - ٧) .
- (٤٤) القاضي عبد الجبار : شرح الأصول الخمسة ص ٥٩٨ - ٦٠١ .
- (٤٥) القاضي عبد الجبار : متشابه القرآن ، ص ٣٣ - ٣٦ ، تحقيق عدنان محمد زورور ، دار التراث القاهرة ١٩٦٦ .
- (٤٦) أبو الحسن الأشعري : مقالات الإسلاميين ، ج ١ ، ص ١٩٦ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، جزءان في مجلد واحد . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٩ .
- (٤٧) الجاحظ : كتاب الحيوان ، ج ٣ ، ص ٣٦٦ .
- (٤) انظر تفصيل ذلك في المزهر للسيوطي ، الجزء الأول .
- (٥) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ١٦ .
- (٦) ابن جني : الخصائص ، ج ١ ، ص ٣٤ تحقيق محمد علي النجار . دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) مثل ضم الحرف الأول من اسم الفاعل المصوغ من غير الثلاثي ، وكسر ما قبل آخره : مكرم ، مستخرج ... الخ .
- (٨) الزجاجي : الإيضاح في علم النحو ص ٨٩ . تحقيق مازن المبارك . دار النفائس بيروت ١٩٨٢ .
- (٩) المرجع نفسه ، ص ٩١ .
- (١٠) ابن فارس : الصحاح في فقه اللغة ، ص ٤٢ .
- (١١) الشاطبي : الموافقات ... ، ج ٤ ص ١١٦ .
- (١٢) سيويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٧ للطبعة الأميرية ، القاهرة ١٣١٦ هـ .
- (١٣) السابق : ج ١ ، ص ٨ .
- (١٤) السابق : ج ١ ، ص ١١٠ .
- (١٥) السابق : ج ١ ، ص ١٠٨ .
- (١٦) السابق : ج ١ ، ص ١٨١ .
- (١٧) السابق : ج ١ ، ص ٢٧ .
- (١٨) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ٨ . هذا وقد أورد التوحيدي على لسان السيرافي في المناظرة التي جرت بين هذا الأخير وبين مني المنطقي ، نفى الجهات ، ولكن بإضافة كلمة «مستقيم» إلى كلمة «محال» ، فصارت العبارة هكذا : «مستقيم محال» . أما أبو هلال العسكري فقد استعاد نص سيويه على الشكل التالي . قال : والمعاني بعد ذلك على وجوه : منها ما هو مستقيم حسن مثل قولك قد رأيت زيدا ؛ ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك قد زيدا رأيت ؛ وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير ؛ ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل قولك حملت الجبل وشربت ماء البحر ؛ ومنها ما هو محال كقولك أتيتك أمس وأتيتك غدا ، وكل محال فاسد وليس كل فاسد محالا ؛ ألا ترى أن قولك قام زيد فاسد وليس بمحال ، والمحال مالا يجوز كونه ألبنة كقولك : الدنيا في بيضة . وإنما قولك حملت الجبل وأشابهه فكذب وليس بمحال ، إذ جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله ، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبا محالا ، وهو قولك رأيت قائما قاعدا ، ومررت بيقظان نائم ، فتصل كذبا بمحال ، فصار الذي هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما ، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حiale ، وذلك لما عقد بعضها ببعض حتى صار كلاما واحدا . ومنها الغلط ، وهو أن تقول ضربني زيد وأنت تريد ضربت زيدا فغلطت ، فإن تعمدت ذلك كان كذبا ، انظر : أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٨٥ دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨١ .
- (١٩) قسم أرسطو الجهات المنطقية إلى قسمين : الضرورية والجواز (أو الإمكان) . وذلك على أساس أن القضايا ثلاثة أنواع : قضايا تقريرية غير موجهة مثل : سقراط إنسان . وقضايا ضرورية مثل قولنا : من الضروري أن يكون المطر قد نزل . وقضايا ممكنة مثل قولنا : من الممكن (أو من الجائز) أن يكون الفطار قد وصل . أما منطقة العصور الوسطى (المدرسيون) فقد جعلوا الجهات أربعاً : جهة الإمكان مثل : من الممكن أن يكون المطر قد نزل . جهة الامتناع مثل : من الممكن أن يكون الجماد متكلياً . جهة الجواز مثل : من الجائز أن يكون الرجل عالماً ، جهة الضرورة مثل : من الضروري أن يكون سقراط إنساناً . أما الفقهاء فالجهات عندهم خمس : الواجب والندوب والباح والمكروه والحرام . أما الجهات النحوية فقد وصل بها بعضهم إلى ثمان : وهي الوجوب (رفع الفاعل) والامتناع (دخول الجوازم على الأسماء) والحسن (رفع الجزء بعد الفعل الماضي) والقبح والضعف (رفع الجزء بعد المضارع) والجواز (رفع المعطوف على منصوب في بعض الحالات) ومخالفة الأولى (الإتيان بخبر عسى بدون أن) والرخصة (وهي خاصة بالشعر) . انظر : تمام حسان : الأصول ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء .
- (٢٠) نستعمل هنا كلمة «منطق» بمعنى التفكير العقل الاستدلالي دون تخصيص

- (٤٨) أبو هلال العسكري : كتاب الصنائع . . . ص ٧١ - ٧٣ ، تحقيق مفيد قمبيح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
- (٤٩) المرجع نفسه ص ٨٤ - ٨٥ .
- (٥٠) المرجع نفسه : ص ٢١٧ - ٢١٨ .
- (٥١) ابن رشيقي : العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقله جدا ص ١٢٤ دار الجليل بيروت ١٩٧٢ ، جزءان في مجلد واحد .
- (٥٢) السابق : جدا ، ص ١٢٧ .
- (٥٣) ابن الأثير : المثل السائر ، جدا ، ص ١٧٨ .
- (٥٤) الجاحظ : الحيوان ، جدا ، ص ٨٥ .
- (٥٥) نسب القاضي عبد الجبار إلى أبي هاشم الجبائي انظر : المفني ، جدا ، ص ١٦٧ .
- (٥٦) الرمان : انكث في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز ص ٦٩ ، سلسلة ذخائر العرب ، دار المعارف القاهرة .
- (٥٧) أبو حيان التوحيدي : رسالة في العلوم ، ص ٢٠٦ ضمن : رسالتان لأبي حيان ، القسطنطينية ١٣٠٢ هـ .
- (٥٨) التوحيدي : البصائر والذخائر ، جدا ، ص ٤٩ ، تحقيق إبراهيم الكيلان ، دمشق .
- (٥٩) السابق : جدا ، ص ٩٢ .
- (٦٠) التوحيدي : مثالب الوزراء ، ص ٩٤ - ٩٥ ، تحقيق إبراهيم الكيلان ، دار الفكر دمشق ١٩٦١ .
- (٦١) القاضي عبد الجبار : المفني ، جدا ، ص ١٦٩ - ٢٠٠ .
- (٦٢) طه حسين : المعطيات نفسها ، المذكورة في مدخل هذا القسم .
- (٦٣) التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، جدا ، ص ١٢١ - ١٢٥ ، تحقيق أحمد أمين مجلد واحد .
- (٦٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز المدخل تحقيق محمد بن تاوريت ، المطبعة المهدية ، نطوان ، المغرب . هذا وقد استغنيا عن الأمثلة في النص ووضعنا مكانها نقطا من أجل الاختصار .
- (٦٥) السابق : جدا ، ص ٢٧ .
- (٦٦) السابق : جدا ، ص ٢٨ .
- (٦٧) السابق : جدا ، ص ٢٩ .
- (٦٨) السابق : جدا ، ص ٣٠ .
- (٦٩) السابق : جدا ، ص ٣ - ٢ .
- (٧٠) السابق : جدا ، ص ١٦ .
- (٧١) السابق : جدا ، ص ١٣٩ .
- (٧٢) السابق : جدا ، ص ٤٧ .
- (٧٣) نص الآية : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم » (البقرة ١٦) .
- (٧٤) ديوان الفرزدق .
- (٧٥) السابق : جدا ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
- (٧٦) السابق : جدا ، ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٧٧) السابق : جدا ، ص ١٢٧ .
- (٧٨) السابق : جدا ، ص ١٢٨ .
- (٧٩) السابق : جدا ، ص ١٢٩ .
- (٨٠) السابق : جدا ، ص ١٣٣ .
- (٨١) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي : مفاتيح العلوم ، مقدمة الكتاب ص و . ومعلوم أن الخوارزمي هذا غير الخوارزمي صاحب الجبر والمقابلة .
- (٨٢) أبو يعقوب السكاكي : مفتاح العلوم المقدمة ص ٢ . بهامشه إتمام الدراية للسيوطي ، نسخة مصورة ، دار الكتب العلمية بيروت .
- (٨٣) السابق : ص ٣ .
- (٨٤) السابق : ص ٣٨ .
- (٨٥) السابق : ص ٦ . يتعلق الأمر أساساً بطريقة التحليل التي سبق أن شرحناها في الفصل الرابع من الجزء الأول من هذا الكتاب .
- (٨٦) السابق : ص ٢٣ .
- (٨٧) السابق : ص ٣٣ . لاحظ الفرق بين تعريف ابن جني للنحو ، الذي يقول فيه « النحو هو انتحاء سمت العرب في الكلام » ، وتعريف السكاكي أعلاه .
- (٨٨) السابق : ص ٤٣ .
- (٨٩) السابق : ص ٤٤ .
- (٩٠) السابق : ص ١٧٨ - ١٧٩ .
- (٩١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .
- (٩٢) السكاكي ، المرجع نفسه ، ص ٧٠ .
- (٩٣) السابق : ص ٧٣ ، وما بعدها .
- (٩٤) السابق : ص ٧١ - ٧٢ .
- (٩٥) السابق : ص ٧٠ .
- (٩٦) السابق : ص ١٤٠ .
- (٩٧) السابق : ص ١٤١ .
- (٩٨) السابق : والصفحة نفسها .
- (٩٩) السابق : ص ١٤٨ .
- (١٠٠) السابق : ص ٧٠ .
- (١٠١) السابق : ص ١٨٢ .
- (١٠٢) السابق : والصفحة نفسها .
- (١٠٣) السابق : ص ١٨٢ - ١٨٣ .
- (١٠٤) السابق : ص ١٨٣ .
- (١٠٥) السابق : ص ١٨٤ .
- (١٠٦) السابق : ص ٢١٣ - ٢١٤ . وواضح أنه يشير بقوله « فصل القياسات ووصلها » إلى القياس الشرطي المنفصل والقياس المتصل .
- (١٠٧) ستكون لنا عودة إلى فكرة « اللزوم هذه » .
- (١٠٨) راجع كتابنا : نحن والتراث ص ٣٩ ط ٢ (دار الطليعة) بيروت ١٩٨٢ .

الإطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم

يوسف بكار

« من أراد أن يكون عالماً ، فليطلب علماً واحداً ،
ومن أراد أن يكون أدبياً فليتسع في العلوم » .
(ابن قتيبة الدينوري)



ثمة معضلة لا غم لك أن تشيع بوجوهنا عنها أو ننكرها ، وهي بُعد كثيرين من شعراء اليوم ، ونقاده أيضاً ، عن المستلزمات الحقيقية للمخلوق الفني الشعري ، داخلية وخارجية ، وخلو كثير من شعرنا الحديث منها . ولكن هذه المعضلة لا تنسحب ، ضرورة ، على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا كافة . غير أنها ، فيها عدا هذا ، حقيقة ناصعة ؛ فهناك اتجاه نقدي يلوذ بحماه — إن عمداً أو مصادفة — رجيل من الأدباء تكاد المقولة التالية ، التي تنسب إلى الشاعر لمرحوم محمود حسن إسماعيل ، تنطق بالسنتهم جميعاً :

« أنا لا أعترف أبداً بأي شعر ترتبط جذوره بثقافة الكتب . لا بد أن ينبع الشعر من التجارب النفسية المستقلة . . . من انصهارات الشاعر في العالم الواقعي الذي يعيش فيه »^(١) .

التحصيل أن يشعر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلج في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية^(٢) . وما أدري كيف غابت هذه الحقيقة عن ابن خلدون^(٣) ، حين اطمأن إلى أن الملكة الشعرية « تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل »^(٤) ، وإلى قوله : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صنعة شروطاً : أولها ؛ الحفظ من جنسه ، أي من جنس الشعر ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها . . . »^(٥) ؟ ولابن خلدون نظائر في عصرنا عن يرون أن « الموهبة » لا تأتي إلا بالدراسة ، ولا تكتسب إلا مع الأيام^(٦) . ويقف بإزاء هذا الاتجاه اتجاه آخر يكاد قول الشاعر والناقد الإنجليزي المعروف ستيفن سبندر Stephen Spender التالي يلخص فلسفته بإيجاز يغني عن مزيد من الآراء والاستشهادات الماثلة . يقول : « ولكنه من الضروري جداً أن نقرر أن الأدب كله ، ولا سيما الشعر ، هو فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة ؛ وهذان يتطلبان وقتاً

والحقيقة أن هذا الموضوع ينضوي تحت لواء « الإبداع » ، ويدخل فيما يسمى اليوم « الإطار الشعري »^(٧) ، أو « المجال الثقافي للشاعر »^(٨) . وواضح أن الاتجاه المذكور يخطو على أمرين : ثقافة الشاعر أو « الإطار » ؛ وتجاريبه ومعاناته النفسية . وهو يفصل بينهما فصلاً تاماً ، ويجعلها نذير أو خطين متوازيين ، في حين أنها يجب أن يلتحما وأن يندجما حتى يولدا معا العمل الإبداعي الخلاق ، وإلا ظلت المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام وحسب ، وأن ليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة ، وغمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل الثري^(٩) . وهذا الاتجاه قديم ، ركبته نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ؛ وهو يعول على « الموهبة » وحدها ، ويلغى — أو يكاد — الأساس النفسي في الإبداع الفني الذي اصطلاح عليه النفيون بـ « العوامل المكتسبة » . بيد أن المعادلة الأصح هي أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتلها أو يخنقها^(١٠) . وقدماً قال هوارس : « لست أثبتن ماذا يستطيع

وعزلة . فالرأي القائل بأنه لا يوجد سوى نوع واحد من التجارب صالح للشعر - وهو أعنف التجارب الممكنة - إنما هو رأي خاطيء ضار ؛ فالأديب محتاج دائماً ، وقبل كل شيء ، إلى أن يضع نصب عينيه أن الأدب هو : أحسن الألفاظ في أحسن الأوضاع - حتى يحمي نفسه من تيار الألفاظ التي يساء استخدامها ؛ هذا التيار الذي يغزو عقله من العالم حوله . . . وإذا أراد الشاعر أن يتطور فينبغي له أن يقرأ ويدرس لا الحياة وحدها ، ولكن الكتب أيضاً . وربما يلوح لنا أن الشعر ينشأ مستقلاً عن الكتب ؛ والسبب في ذلك الاعتقاد الخطأ أن الدراسة التي يقوم بها الشاعر لا تقع دائماً في إطار الصورة التقليدية للدراسة التي تمكثنا من النجاح في الامتحانات العامة . ويختلف الشعراء في دراستهم ؛ إذ يتعمق بعضهم القراءة في مجال ضيق ، في حين تشمل دراسة بعضهم الآخر الأدب بأسره ، بل قد يقرأون هذا الأدب في لغات عدة (١١) .

٢

ويلوح لي أن نفرأ من الرعيل الأول من نقادنا المعاصرين كانوا يستشعرون هذا الاتجاه أو ما هو قريب منه ، حين راحوا يبحثون عن تحليل معقول لجسود الشعر العربي في أوائل هذا القرن . فطه حسين ، مثلاً ، كان ينمى على الشعراء جهودهم في شعرهم ، ومرضهم بشيء من الكسل العقلي ، لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم « أصحاب خيال » وحسب ، في حين أن « ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف ؛ وليس من الحق في شيء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتأخر ، فبعض العقل في ناحية لينتج العلم والفلسفة ، وبعض الخيال في ناحية لينتج الشعر ، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة ، رهينة بالتعاون ، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذ لم يؤيد بعضها بعضاً » (١٢) . وصاحب الغربال ، لم يعز انحدار الأدب إلى انعدام « المقاييس الأدبية » ، بل عزاه إلى أن ليس عندنا « من يحسن استعمال هذه المقاييس وتطبيق الأدب عليها » ، وأن هذه المقاييس كانت « في أيدي لا تعرف من الأدب كوعه من بوعه » . وكان يعجب كيف « يكون لنا أبو العلاء الذي جمع في كثير من قصائده ومقاطعته بين دقة البيان ، وجمال التنسيق ، ورنه الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « النابغة » و « العبقري » من ليس في شعرهم سوى الزركشة والرنه ؟ فقد تطرب به حين نقرؤه ، لكثك تنسأ في الحال وتلقيه من يدك وليس في قلبك وتر يتحرك ، ولا في رأسك فكر يفيق » (١٣) .

٣

لا أريد أن أقف عند علم النفس والنقد الحديث في هذه المسألة بقدر ما أريد أن أقف عندها في نقدنا القديم . ولكن لا بد من القول بأن أوجز تعريف للإطار الشعري في النقد الحديث ، هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الاطلاع .

لقد أدرك نقادنا القدماء ، مثلما هي الحال في النقد الحديث ، منذ النقد المنظم الذي يمثل بشر بن المعتز والأصمعي بداياته ، طرفي

« العملية الإبداعية » وتمثلوها جيداً ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر « الطبع » / « الموهبة » ، وأكدوا ضرورة توافر « الآلات » أو « الأدوات » / « العوامل المكتسبة » أو الإطار . وأحسب أنهم ، من تقدم منهم ومن تأخر ، كانوا يصعدون عن رأي ابن رشيق القيرواني : « والشاعر مأخوذ بكل علم . . . لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل » (١٤) ، وعماً نقله ابن الأثير : « ينبغي للكاتب أن يتعلق بكل علم » (١٥) . وهم ، منذ بشر بن المعتز (ت ٢١٠ هـ) - وربما قبل ذلك - كانوا يصرون على عنصر « الطبيعة » / « الطبع » ، الذي وعوا تفاوته من شخص إلى شخص ، ومن فن إلى فن . يقول بشر ، مثلاً : « فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة . . . » (١٦) . ويقول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) : « ويكون (الرجل) له طبع في تأليف الرسائل والخطب ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر » (١٧) . بيد أنه مهما تكن هذه « الطبيعة » قوية متوقدة فلا مندوحة معها من « الإطار » الذي يكون مدار الأمر فيه ، بأخرة ، على « العقل وجودة القريحة » ؛ فإن القليل معها ، بإذن الله ، كاف ، والكثير مع غيرها مقصر » (١٨) ؛ أو كما يقول ابن طباطبا : « وجأع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الأشياء مواضعها » (١٩) .

كذلك فإنه إذا لم يكن ثم « طبع » فإن « الآلات » / « الإطار » - فيما يقول ابن الأثير - لا تغني شيئاً ؛ ومثال ذلك النار الكامنة في الزناد ، والحديدية التي يقدح بها ؛ ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار فلا تفيد تلك الحديدية شيئاً ؟ (٢٠) .

أما « الإطار » فربما كان الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) أول من تنبه بقوة ، وعلى نحو منظم ، إلى ضرورته للشاعر الذي بطمح إلى أن يكون « فحلاً » / « عظيماً » ؛ لأنه لا يتأتى له هذا « حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الألفاظ . وأول ذلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ، ليصلح به لسانه ، وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم » (٢١) .

وجعل النقد بعد الأصمعي يهتمون بالمسألة كثيراً ، وأخذوا ، ربما بوحى مما حصره الأصمعي ، يعدلون فيها ويضيفون إليها ويفلسفونها . ولعل أحداً لم يحس بالمرارة التي أحس بها ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، الذي هاله ما آلت إليه ثقافة المبدعين - كتاباً وشعراء - من تدن ، فأخرج « أدب الكاتب » .

٤

قد يكون من الأفضل ، بعد أن نقلت نص الأصمعي في الإطار كاملاً ، ألا أتبع النقد القدامى الذين عنوا بأدواته واحداً واحداً وأقيد ما ذكره كل منهم منها على انفراد ، أو أذكر ما عُن له فيها من فلسفة تكشف عن أهميتها وتبين جدواها منفردة ، أو جدوى الإطار مجتمعاً . وربما كان الأجدى ، تحجياً للتكرار والإعادة ، أن أصنفها تصنيفاً يضم متفرقاتها عند أبرز أولئك النقاد . وقد بان لي أن من الممكن أن تصنف آلات الإطار الأكبر وأدواته عندهم تصنيف التفاء وتداخل ،

لا تصنيف افتراق وتباعد ، في ثلاثة أطر صغيرة ؛ أحدها معرفي ، والثاني فني ، والأخير احترافي .

فالإطار المعرفي يستوعب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفني : حفظ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ، ورواية الفنون والآداب ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة ، بل التوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف ، وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب (القدماء) في تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترافي الاحتياطي فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق باستعمالات « لصحة » في اللغة ، وهو جانبها « المعيارى » في الغالب . ومن الطريف أنهم لم يقفوا عند هذه الأدوات ، وإنما وسع ابن الأثير دائرتها الأصل ، فيما سماها هو ، حين ذهب إلى أن صاحب هذه الصناعة (صناعة الأدب) : « يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون ، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادرة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العرس ، وإلى ما يقوله المنادى في السوق على السلعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ » (٢٢) . وهم كذلك لم يكونوا - في الأطر الثلاثة وملحقاتها - « ثبوتيين » يقفون عند الموروث القديم وحده ، ويلتزمون به أدوات للإطار الأكبر ، وإنما تخطاه بعضهم إلى الجديد المولد ، وإلى المحدثين من الأدباء (مجاوزا صعاب الحدود المكنية التي كانت بين القديم والحديث) ، وإلى معارف الأمم الأخرى وآدابها وأخبارها . وهم ، بهذا ، أشبه ما يكونون بالمعتدلين من نقاد اليوم ، الذين يدعون إلى العودة إلى التراث ومطالعة الاعتناء بجيده والإفادة منه جنبا إلى جنب مع الجديد الجيد ، وبالذين يبحثون على قراءة معارف الغربيين وآدابهم والاطلاع عليها ومتابعتها وانتقاء ما يناسبها منها ويمكن الاستفادة منه في أدبنا دونما شطط أو مغالاة .

الألفاظ فإنهم أتوا بحاسنها ، ولم يفهم شيء منها ، لكنها توجد متفرقة في أشعارهم . . . والمتأخرون حصلوا على القسمين معا ؛ لأنهم نقبوا وحفظوا ودرسوا ؛ فنرى الشاعر منهم وقد حوى شعره ما تفرق في أشعار كثير من العرب (القدماء) . . . (٢٣) .

٥

والآن ، ماذا عن قيمة الإطار المعرفي وفلسفته عندهم ؟ لا شك ، فيها سنرى ، أن فلسفتهم العامة في شرط الإطار لا تعدو قول أحدهم بأن المبدع « لو عرف حقيقة كل علم ، واطلع على كل صناعة ، لأثر ذلك في تأليفه ومعانيه وألفاظه ؛ لأنه يدفع إلى أشياء يصفها ، فإذا خبر كل شيء وتحققه ، كان وصفه له أسهل ، ونعته أمكن » (٢٤) . وهذا لا يختلف ، من حيث المبدأ العام ، عن الغاية التي يطلب - من أجلها - إلى أدباء عصرنا هذا ونقاده بأن يحيطوا - قدر الطاقة - بعلوم العصر الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والاقتصادية أحيانا ، فضلا عن ضروب الآداب والفنون المختلفة ، لتكون « الحديد » التي يقدم بها على « الزناد » - فيما يقول ابن الأثير . لقد أدرك القدماء ، أيضا ، أن الشاعر قد يستعمل بعض إطراره المعرفي فيما يريد ذكره من الآثار وضرب الأمثال والناسى والاعتبار والاتعاظ بما علق بذهنه منه (٢٥) ، ويستعمل بعضه في معرفة المناقب والمثالب في المدح والذم (٢٦) . ويدخل في هذا : الأمثال والأيام والوقائع والأخبار والأنساب . وقد يتعدى بعضها الوظيفة « الفنية » ، فالأمثال ، مثلا ، « صارت من أوجز الكلام وأكثره حسنا » ؛ لأنها « رموز وإشارات يُلَوَّح بها على المعاني تلويحا » (٢٧) .

٦

أما الإطار الفني وأدواته ، وفلسفته واضحة في أذهانهم ؛ فهو صنو « المعرفة » ولفقه ؛ وليس مدار الأمر فيه على الموضوع أو « المعاني المطروحة » - باصطلاح الجاحظ . أدوات هذا الإطار هي أدوات التشكيل الفني للعمل الأدبي بأنحاء شتى . فالرواية ، وحفظ الشعر وغير الشعر ، أمران متلازمان يقود الأول منها إلى الآخر لا محالة ، ويتكاتفان ، معا ، على تقوية « الطبع » وتنمية المعرفة (٢٨) . ولم تكن مصادفة ، إذن . أن رؤية ابن العجاج ، قبل النقاد ، قد وصف الفحل من الشعراء بأنه الراوية ، أي الذي إذا روى استفحل ؛ لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره (٢٩) . وأمر الشعراء الرواة/الفحول في أدبنا القديم معروف متداول (٣٠) . وقد كانت رواية الشعر ، ومعرفة الأخبار ، وتلمذة الشاعر لمن فوقه من الشعراء ، خصائص تسمو به على أقرانه ؛ لأن الشاعر المطبوع الراوية يعرف المقاصد ، ويسهل عليه مأخذ الكلام ، ولا يضيق به المذهب . أما إذا كان « مطبوعا لا علم له ولا رواية ، ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو مائل بين يديه ، لضعف آله ، كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة » (٣١) . وينهض الشعر ، عند القاضي الجرجاني على « الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ؛ ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » ؛ يتساوى في هذا القديم

يقول ابن المدبر : « فإن أردت خوض بحار البلاغة وطلبت أدوات الفصاحة فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك واستنجاح بلاغتك . . . ومن محاورات العرب ، ومعاني العجم ، وحدود المنطق ، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم وتوقيعاتهم وسيرهم ومكاسيدهم في حروبهم . . . » (٣٢) . ويقول ابن رشيقي : « ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين ، لما فيها من حلاوة اللفظ ، وقرب المأخذ ، وإشارات الملح ، ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل ، وإن كانوا هم فتحوا بابيه ، وفتقوا جلبابه . وللمتعقب زيادات واقتنان ، لا على أن تكون عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرته آخر كلامي هذا دون ما قدمته (الثقافة القديمة) ؛ فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المثانة وفضل القوة ما يبلغ به طاقة من تبع جادته . وإذا أعانتة فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر ، اشتد ساعده ، وتعد مرماه ، فلم يقع دون الغرض ، وعسى أن يكون أرشق سهاماً ، وأحسن موقعا ، ممن لو عول عليه من المحدثين لقصر عنه ، ووقع دونه . . . » (٣٣) . ومنهم من بلغت به الجرأة حدا كبيرا ، فباح - وهو يدري أن المشتاطين غيظا ، والمتعصبين الثبوتيين حوله كثر - بأن « من المتأخرين من فاق الأولين » ؛ لأن القدماء « وإن سبقوا إلى نظم الشعر ، فإنهم لم يحصلوا على ما حصل عليه المتأخرون ؛ فإن أولئك قالوه من غير تنقيب ولا حفظ ولا درس ، فشذ عنهم الكثير من المعاني الدقيقة . وأما

والمحدث والأعرابي والمولد . وقد رأى حاجة المحدث إلى الرواية أمس ، وإلى كثرة الحفظ أفقر ؛ لأن « المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ . وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض »^(٣٤) . وكانت للحفظ - عندهم - مزايا ليس التقليد والترديد والسرقة فيها ؛ لأنهم كانوا يشترطون نسيان المحفوظ « لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة ؛ إذ هي صباغة عن استعمالها بعينها »^(٣٥) ، ولأنهم لم يحرصوا على حفظ الشاعر الأشعار ، وإطلاعه عليها وفهمها واستيعابها ، إلا « لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويدوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن . وكما قد اغترف من وإد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه »^(٣٦) . ومن مزايا الحفظ والإطلاع أيضاً ، فضلاً عما فيها من جوانب معرفية ، أنها يفسحان المجال أمام الاقتباس والتضمين (بمعناه البلاغي) في المواطن الموائمة . فالقرآن الكريم بحر يستخرج منه المبدع الدرر والجواهر ، إذا ما عرف مواقع بلاغته ، وأسرار فصاحته وإعجازه^(٣٧) الكامنة في نظمه وتراكيبه ، التي جلاها عبد القاهر الجرجاني ، الذي ربما اطلع على كتاب « نظم القرآن » المفقود للجاحظ .

وقد يكون أظهر ما تقود إليه رواية الشعر وحفظه ، وهو ما اكتشفوه هم ، الوقوف على مذاهب القدماء في تأسيس الشعر ومساكنهم فيه . وقد حن بعضهم هنا ، وهو ما لا نوافقهم عليه ، إلى « الثبوت » ؛ إذ طالبوا الشاعر باحتذاء مناهج القدماء وسلوك سبيلهم مبنياً وموضوعاً^(٣٨) . غير أن ما يخفف من وطأة هذه المطالبة أنهم لم يجعلوها قاعدة عامة ، بل - استثنوا وفقاً لقاعدة كمال العقل - أن يهيج المحدث نهج القديم المسمى . يقول ابن طباطبا : « فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقتة بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي تبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطراب ، وأنه يسلك سبيل من قبله ، ويحتج بالآيات التي عيبت على قائلها ؛ فليس يقتدى بالمسيء ، وإنما الاقتداء بالمحسن »^(٣٩) .

أما ما شرطوه من معرفة اللغة بفروعها المختلفة ، أو التوسع فيها ، فقد أجالوا النظر فيه ، وكشفوا عن أبعاد مرامي شروطهم كشفاً يفرهم مما يراه بعض المحدثين اليوم من أن اللغة وسيط إبداعى ، أو « الابن الشرعى للمبدع ، يحمل بصماته ، ويتملك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته ، أو بشكل موقفى في لحظات الإبداع الفنى »^(٤٠) ، وأنها « مادة في الأسلوب ، وأن الأسلوب يستمد الحياة والقوة من طريقة استخدام المفردات المناسبة ، ومن السر في ربط الكلمة الحية القوية حيث يتها من هذا المركب طريقاً في التفكير . فاللغة هي الحياة ، وهي القوة »^(٤١) . لقد أدركوا ، فيما أثار عنهم من شرائط وقواعد وتقنيات ، وفي تقديمهم التطبيقى ، أن اللغة أداة

اتصال ، وأداة صياغة في النص ، وأنها محتوية الثقافة ورمزها ، تظهر روحها في اختيار الكلمات والتراكيب والصور . وأدركوا أيضاً أن الشعر بخاصة ، ليس سوى استخدام فلسفة اللغة ، وأن العمل الأدبي بناء لغوى « يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، ومضات جمالية » . وأن من غير المعقول أن تفهم هذه النزعات والرموز والمضات بمعزل عن « البناء اللغوى » و « الوظائف اللغوية » ؛ لأن النص الأدبي كالجسم الإنسانى ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة . ومن هنا تدخل اللغة ساح الشعر وساح النقد^(٤٢) . ومن هنا حرص النقاد القدماء على أن تستعمل اللغة « استعمال صحة » و « استعمال جمال » ، فكان تقدم لغة الشعر « نقد صحة » و « نقد جمال » أيضاً . وثمة من جمع بين المقصدين ؛ إذ رأى أن الهدف من اللغة « تصحيح الألفاظ وإصابة المعنى »^(٤٣) ، واستنكر أن يكون الهدف منها معرفة النحو واللغة لذاتها وحسب . فابن الأثير يتعجب من مقولة ابن الدهان في المتنبي ، أنه كان « يحفظ كتاب الحدود في النحو ، وكتاب العين في اللغة ، وأنه عظم في نفس أبي على الفارسي بسبب ذلك » ، فقال « ولعمري إن ذلك فضيلة تامة ، إلا أنها فضيلة خارجة عما تقتضيه صناعة الشعر ؛ لأن الشعر لا يقتدر قائله على استخراج كلمات لغوية من كتاب العين ولا من غيره ، وكذلك لا يقتدر على عويص غامض من النحو . والمتنبي إنما يوصف في شعره ؛ باختيار الألفاظ والمعاني ، لا بحفظ كتاب العين وكتاب الحدود ؛ إذ لو كان هذا مما ينفع في قول الشعر كان الخليل بن أحمد وسيبويه أشعر أهل الأرض »^(٤٤) . وظيفة النحو والغاية منه ، إذن ، لا تقف عند تجنب « اللحن » ، إنما تجوزه إلى الأهم ، وهو الصياغة والتراكيب والدلالات ؛ لأن الشاعر « إذا كان عارفاً بالمعاني ، غتاراً لها ، قادراً على الألفاظ ، مجيداً فيها ، ولم يكن عارفاً بعلم النحو ، فإنه يفسد ما يصوغه من الكلام ، ويختل عليه ما يقصده من المعاني »^(٤٥) ، ولأنه « لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراها ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفيين بصفة البلاغة والفصاحة . ولهذا لم يكن اللحن قادحاً في حسن الكلام »^(٤٦) . وباختصار « ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته ، وإنما الغرض أمر وراء ذلك »^(٤٧) . ويدخل في هذا الأمر مسألة « النظم » التي عول عليها عبد القاهر الجرجاني ، وجعل منها نظرية اهتدى بها إلى تفسير سر الإعجاز القرآني ، والكشف عن مكان الجمال في النصوص الأدبية . يقول : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعريف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيج عنها . . . »^(٤٨) . ويقول : « فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه ، إن كان صواباً ، وخطؤه ، إن كان خطأ ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو ، قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغى له »^(٤٩) . وأتبع تنظيره هذا تطبيقاً على حسن النظم وسوئه^(٥٠) ، فاستشهد على الأول بآيات البحترى التالية من قصيدة له في الفتح بن خاقان :

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى
فَمَا إِنْ رَأَيْنَا « لَفَتْح » ضَرِيبَا

هو المرء أبَدَتْ له الحادثاً
تُ عَزِمَا وشيكاً ورأياً صليبا
تنقل في خلقي سُودد :
سماحاً مُرَجِي وبأساً مهيباً
فكالسيف إن جثته صارخاً
وكالبحر إن جثته مستثيباً

وجعل يحللها ويكشف عن حسناتها وينقدها « نقد جمال » ، معتمداً العلاقات النحوية التي تربط بينها من تقديم وتأخير ، وتعريف وتنكير ، وحذف وإضمار وتكرار . يقول : (أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله : « هو المرء أبَدَتْ له الحادثات » ، ثم قوله « تنقل في خلقي سُودد » ، بتنكير السُودد وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله « كالسيف » ، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ ؛ لأن المعنى : لا محالة فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف في قوله « وكالبحر » ، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه (في كل واحد) ، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً علي مثال ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله « صارخاً » هناك ، و « مستثيباً » هنا ، لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عدت ، أو هو في حكم ما عدت ، فاعرف ذلك !) . أما الآخر ، فضرب له أمثلة على « التعقيد » الذي يرتد إلى النحو ويتصل به ، من مثل قول الفرزدق المشهور :

وما مثله من الناس إلا مُملِكاً
أبو أمه حتى أبوه يتقارب^(٥١)

وقول المتنبي من قصيدة في مدح القاضي أحمد بن عبد الله الأنطاكي :

ولذا اسمُ أعظية العيون جُفوتها
من أنها عمَل السيوف عوامِل^(٥٢)

ومما يدخل في « الأمر » نفسه أيضاً قضية « التوسع اللغوي » التي التفت إليها القاضي الجرجاني حين كشف عن أن المعترضين على المتنبي كانوا قسمين : « نحوي لغوي لا يصر له بصناعة الشعر » ، و « معنوي مدقق لا علم له بالإعراب » ، ولا اتساع له في اللغة ، فهو ينكر الشيء الظاهر ، وينقم (ينكر) الأمر البين . وذكر أن من هذه الفئة الأخيرة من أنكر على أبي الطيب :

* فالغيث أبخل من سمي *

لظنه أن « من » لا تكون إلا لذوى العقول ، و « أفعل » لا يجري إلا على بعض تلك الجملة ؛ كأن يقال « زيد أفضل من الناس » ، فلا بد أن يكون زيد من الناس . ثم استشهد بقوله تعالى « ثم استوى إلى السماء وهي دخان . فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً . قالتا : أتينا طائعين » (فصلت ، آية ١١) . فنسب القول إلى السماء والأرض من باب « التوسع » ؛ لأنها جماد ، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد ؛ وليس من مشاركة بين المنقول والمنقول إليه^(٥٣) . وهذا « التوسع » اللغوي هو الذي عرف قديماً بأنه « استعارة مكنية » ، ويعرف اليوم باسم « التشخيص »^(٥٤)

أما « الصرف » فلم تكن معرفته بوصفه علماً ، مهمة كمعرفة النحو ، لأن عدم المعرفة به لا تفسد على الشاعر « معاني كلامه » ، وإنما تفسد عليه الأوضاع ، وإن كانت المعاني صحيحة^(٥٥) . بيد أنهم ، من حرصهم على « استعمال الصحة » في النحو والصرف ، شددوا على ألا يهمل من علم العربية ما يخفى على المبدع ، بإهماله « اللحن الخفي » ؛ لأن « اللحن الظاهر قد كثرت مفاوضات الناس فيه حتى صار يعلمه غير النحوي » ؛ وكيف إذا كان اللحن من « ظواهر علم العربية » ؟ ومنه قول أبي نواس :

كان « صغرى » و « كبرى » من فواقعهما
حَضْبَاءُ دُرٍّ على أرضٍ من الذهب

فقوله : « صغرى » و « كبرى » غير جائز ؛ لأن « فُعْلَى أَفْعَل » لا يجوز حذف الألف واللام منها ، إنما يجوز في « فَعْلَى » التي لا « أَفْعَل » لها ، مثل « حَبْلِي » ، إلا أن تكون « فَعْلَى أَفْعَل » مضافة .

ومنه ، أيضاً ، قول أبي نغم في مدح المعتصم :

بالقائم الشامن المُسْتَحْلَفِ « اطأدت »
قواعدُ الملك ممتداً لها الطُولُ^(٥٦)
إذ قال « اطأدت » ، و « الصواب » « أَطْطَدت » من « وَطَدَ » يطد^(٥٧) .

وعلى أية حال فالأخطاء في « التصريف » أندر منها في النحو الذي يقع الخطأ فيه كثيراً في ظاهره وخافيه . ومن الخطأ الظاهر قول أبي نواس في الأمين :

ياخير من كان ومن يكون
إلا النبی الطاهر الميمون^(٥٨)

إذ رفع في « الاستثناء » في الموجب .

وقول المتنبي في ابن العميد :

أرأيت همة ناصقي في ناقة
نقلت يدا سُرحاً وخفّاً جُمَراً^(٥٩)
تركت دخان الرمث في أوطانها
طلباً لقوم يوقدون المنبر^(٦٠)
وتكُرم « رُكْبَاتُهَا » عن مَبْرُكٍ
تقعان فيه ، وليس مسكاً أذفراً^(٦١)

فقد جمع في حال « التثنية » ، لأن الناقة ليس لها إلا ركبتيان^(٦٢) . ومع هذا فالجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة ، لكنه يقدح في الجاهل به نفسه^(٦٣) . وهذا النقد « نقد صحة » وليس « نقد جمال » .

وفي ضوء معرفة العطاء اللغوي للنقد الأدبي الذي تدخل فيه الأصوات والمقاطع وصيغ الكلمات ، ومعاني المفردات وعلاقاتها في السياق ، وتراكيب الجمل ، وأساليب الأداء ، وتناسب عناصره ، وملاءمتها لظروف الاستعمال^(٦٤) ، نستطيع أن نفهم الدور المهم الذي أولاه النقاد القدامى للغة بعامة ، ولكل نظام من أنظمتها الفرعية السابقة بخاصة ، وهو ما لا يسمح المقام الآن بتتبعه تتبعاً

الخفاجي لكلامه على « تأليف الكلام »^(٦٩) الذي تنبأ لابن الأثير أن يفيد منه في بعض مباحث مقالته « في الصناعة اللفظية »^(٧٠).

وعيار هذه القاعدة في عمود الشعر هو « الطبع واللسان ». فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتعثر اللسان في فصوله ووصله ، بل استمر فيه واستسهله بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالييت ، والبيت كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارناً

وكانوا يرون فيما يرتبط بالسلامة والجزالة ، وهو أمر صوتي ذو علاقة وطيدة باختيار اللفظة الشعرية ، وقراءة الكلمات المتجاورة - كانوا يرون ، بحسب الحال الشعرية طبعاً - أن يكون في قوة صانع الكلام أن يأتي مرة بالجزل ، وأخرى بالسهل^(٧١) . فقول جرير التالي من الضرب الرقيق السهل :

طَرَقْتُكَ صَائِدَةَ الْقُلُوبِ ، وَلَيْسَ ذَا
وَقْتُ الزِّيَارَةِ ، فَارْجِعْ بِسَلَامٍ
تُجْرِي السُّوَاكُ عَلَى أَغْرُ كَأَنَّهُ
بَرْدٌ تَحْدُرُ مِنْ مُتُونِ غَمَامٍ

أما الضرب الآخر ، فمثاله قول جرير أيضا :

وَابْنُ السُّبُونِ إِذَا مَأْلَزُ فِي قَرَنِ
لَمْ يَسْتَطِعْ صَوْلَةَ الْبُزْلِ الْقِنَاعِيْسِ^(٧٢)

ويكاد قول ابن طباطبا التالي ، من نصه في الإطار وأدواته ، وهو الذي أكد فيه ضرورة الوقوف ، على الحسن طبعاً ، من « مذاهب العرب / القدماء » - يكاد يتضمن كثيراً من القيم اللغوية ، مما ذكر وما لم يذكر ، ووظائفها الفنية الجمالية المختلفة . يقول « والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتنصرف في معانيه . . . وسلوك مناهجها في . . . (وفي) عذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مبادئها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز في أحسن زى وأجمل صورة ، واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ ، والمعاني المستبردة ، . . . ، والعبارات الغثة ، حتى يكون متفاوتاً مرقوعاً ، بل يكون كالسيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم . . . ، فتسابق معاني ألفاظه ، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاد السمع بموتق لفظه . . . وتكون الألفاظ متفاداة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة الخارج »^(٧٣).

وهكذا أكد نقادنا أن لا بد للمبدع من السيطرة على « الوسيط الإبداعي / اللغة » ، ليتسنى له الدخول في حوار عميق معه ؛ لأن من مستلزمات السيطرة على اللغة معرفة مسيرتها التاريخية في ألفاظها ودلالاتها ، وفهم دورها الوظيفي ودورها « الفني الجميل » في آن واحد . وبالحوار يتم له أن يدرك العلاقة بين اللغة والموقف ، وبينها وبين الظرف الخاص^(٧٤) . وهذا هو الإبداع باللغة ، أي بواسطتها . أما الإبداع في اللغة ، أي الابتداع فيها بنحو من الأنحاء ، فقد عرفوه ، نقاداً وشعراء ، فأجازه النقد ، حين أخذ بمبدأ « التوسع في اللغة » ، وهو من نعمة ما عليه الأكثرون من أن اللغة « تواضع واصطلاح لا وحي وتوقيف » ، ودفع الشعراء ، من مثل بشار بن برد والمتنبي ، إلى مضايقة دفع طوع فني ، لا دفع هوى وعيث .

تفصيلياً . ولكن لا مندوحة ، فضلاً عما قيل في النظام النحوي والصرفي ، من أن نشير إلى بعض جوانب اهتمامات النقد اللغوية ، وبعض التوجيهات والتقعيدات ، وبعض المثل والنماذج .

ففي مجال صوتيات اللغة وموسيقاها ، نستطيع أن نسلك كلام الجاحظ على « اقتران الحروف » و « اقتران الألفاظ »^(٦٥) . وقد خُصص منها إلى نتائج مما يعنى به علم اللغة الحديث ، والنقد الحديث في مجالات مثل « طلب الخفة » « Economy of effort » ، و « حسن التأليف Euphony » ، و « تنافر الحروف Cacophony » ، و « السلامة » و « الجزالة » ؛ فقد أورد البيت التالي :

وبعض قريض القوم أولاد علة^(٦٦)
يَكْدُ لسان الناطق المتحفظ

وفسره تفسيراً نقدياً ، فقال « إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ممثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ؛ وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب اختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشر مؤونة » . ومن هذا البيت المعروف :

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر

وقول محمد بن يسير من أبيات له :

لَمْ يَضُرَّهَا ، وَالْحَمْدُ لِلَّهِ ، شَيْءٌ
وَانْشَنَتْ نَحْوَ عَرْفِ نَفْسٍ ذَهُولٍ

الذي يقول فيه « فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإِنَّكَ ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » .

وقد انتهى كذلك إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخرج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » . ومن هذا الذي لا تتباين ألفاظه ، ولا تنافر أجزأه قول أبي حية النميري :

رَمَنِي ، وَسَرُّ اللَّهِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
عَشِيَّةَ أَرَامِ الْكِئَاسِ رَمِيمٍ^(٦٧)
رَمِيمُ الَّتِي قَالَتْ لِحَارَاتِ بَيْنَهَا
ضَمَنْتُ لَكُمْ أَلَا يَزَالُ يَمِيمُ
أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَوْ رَمَنِي رَمِيَّتَهَا
وَلَكِنْ عَهْدِي بِالنَّضَالِ قَدِيمُ

وهذا الذي انتهى إليه الجاحظ هو الذي أضحي القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر ، التي جمعها المرزوقي من مظانها المختلفة وأصولها الأولى عند أسلافه^(٦٨) ، وهي « التحام أجزاء النظم والتماها ، على تخير من لذيذ الوزن » ، والتي سميت غير ما تسمية بعد الجاحظ ، وقبل أن تصل إلى المرزوقي ؛ إذ عرفت به « التثام الفصول وانتظام الوصول » عند الناشئ الأكبر ، و « اتساق النظم » ، عند ثعلب ، و « حسن النظم » عند ابن وهب الكاتب ، و « صحة التأليف » أو « حسن التأليف » أو « العلة الفاعلة » عند الأمدى ؛ كما أنه صار يشكل جزءاً من المادة التي عقدها ابن سنان

المعاني الواقعة في النظم ، وتستوفي بها أركان الأغراض ، ويكمل التثام المقاصد^(٨١) . وفي هذا الموطن يستطيع الشاعر ، بمساعدة أطره جميعاً ، أن يخلص شعره عما قد يسقط فيه من العيوب في الوزن والقافية واللغة بفروعها ، إذا ما أراد أن يشمل قول ابن رشيق : « ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيسقط رديه ، ويثبت جيده ، ويكون سمحاً بالركيك منه ، مطرحاً له ، راغباً عنه »^(٨٢) . وهو قول يتفق مع دعوة (بن جونسون) الشعراء إلى عدم التخلي عن الجهد والتنقيح ؛ لأنها من خصائص الشاعر الناجح^(٨٣) .

وقد كان الجاحظ يأخذ جانب الشعراء الذين يراجعون ، في مرحلة التنقيح ، أنفسهم وينقدونها باصطلاح بيتس Yeats . يقول « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً (كاملاً) ، وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويحيل فيها عقله . ويقلب رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زمناً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه »^(٨٤) .

- ٨ -

أما وقد اتضح أن جل نقادنا القدامى قد أدركوا ، شأن بعض اتجاهات النقد الحديث ، ثنائية « العملية الإبداعية » الشعرية بخاصة ، أي الموهبة ودور العقل ، فإنهم لم يفيدوا - على الأقل - من دور « الإطار الشعري » ، ولا من دور « الإطار الثقافي » الذي تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف العصر بمعنييه الزماني والأدبي ، في فهم معضلة « السرقات الأدبية » وتفسيرها تفسيراً يوفّر عليهم جهودهم التي ذهب أكثرها بديداً^(٨٥) .

وأما ما يخص العروض والقافية في « الإطار الاحترازي » فالقدماء قاطبة متفقون على أن معرفتهما لا تخلق شاعراً ، وإنما ليسا ضروريين لمن رزق نعمة « الكمون الشعري » والقدرة الإبداعية . وكما يقول قدامة ، « فليست الضرورة داعية إليهما ، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم »^(٧٥) . ولأن إبداع الشعر « مبني على الذوق »^(٧٦) ، ورهن بصحة الطبع والذوق معا^(٧٧) . بيد أنهم ، استشعاراً منهم بأن الذوق قد يضطرب أحياناً ، وقد ينبو عن بعض الزخافات والعلل والرخص العروضية ، وقد يقع في بعض عيوب القافية ومخطوراتها ، لم يروا بأساً في أن يحتاط الشاعر لهذه الأمور بمعرفة علمي العروض والقافية ، ليكونا - كما قرروا - معيار الشعر وميزانه اللذين يفرقون بهما « بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز » ، ويعرفون « الحروف والحركات التي يلزم إعادتها ، وما يصح أن يكون رويّاً أو ردقاً مما لا يصح »^(٧٨) ؛ لأن من يضطرب عليه الذوق لا يستغنى « من تصحيحه وتقويمه ، بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »^(٧٩) .

وليس من شك في أن الإفادة من هذا الإطار لا تكون في الغالب إلا في آخر مراحل « التكوين الشعري » ؛ وهي مرحلة مشروعة في مختلف الآداب والنقود . وقد اصطلح على تسميتها بمرحلة « التنقيح والتهذيب »^(٨٠) ، وجعلها نفر من القدماء ، وهو جعل في محله ، مرحلة مستقلة عن مراحل حوار الشاعر مع نفسه ومشاعره وعقله وتجربته في مخاض القصيدة ؛ لأنها لا تأتي إلا بعد إتمامها والخلاص منها . ومن هنا وصفت بأنها « موطن » بعد ذلك ، متراخ عن زمان القول ، يبحث فيه عن معانٍ خارجة عما وقع في النظم ، لتكتمل بها

مصادر البحث ومراجعته

(أ) المصادر :

- ابن الأثير ، ضياء الدين :

١ - الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالماخذ الكندية من المعاني الطائفة) . تحقيق د. حفي شرف . مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٨ .

٢ - كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب . تحقيق د. نوري القيسي وزميليه - منشورات جامعة الموصل ١٩٨٢ .

٣ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة . دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٣ .

- الجاحظ ، عمرو بن بحر :

البيان والبيان . تحقيق عبد السلام هارون . الطبعة الرابعة . دار الفكر بيروت .

العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، دار الجليل - بيروت ١٩٧٢ .

- ابن سنان الخفاجي :
سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعدي . مكتبة صبيح - القاهرة ١٩٦٩ .

- ابن طباطبا العلوي :
عيار الشعر . تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام . المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ .

- العسكري ، أبو هلال :
كتاب الصناعتين . تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الأولى . الباب الحلبي - القاهرة ١٩٥٢ .

- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم :
أدب الكاتب . تحقيق محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، مطبعة السعادة - القاهرة ١٩٦٣ .

- قدامة بن جعفر :
نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . الطبعة الثانية . الخانجي والمثني ١٩٦٣ .

- ابن وهب الكاتب :
البرهان في وجوه البيان . تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي . الطبعة الأولى - بغداد ١٩٦٧ .

(ب) المراجع :
إبراهيم السامرائي :
لغة الشعر بين جيلين . الطبعة الأولى . دار الثقافة - بيروت ١٩٦٥ .

- إحسان عباس :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب . بيروت ١٩٧١ .

- تمام حسان :
اللغة والنقد الأدبي . مجلة فصول . المجلد (٤) - العدد (١) / ١٩٨٣ .

- جميل سعيد ، وزميله :
نصوص النظرية النقدية (في القرنين الثالث والرابع للهجرة) . مطبعة النعمان - النجف .

- ديفد ديتش :
مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) . ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر - بيروت ١٩٦٧ .

- رجاء النقاش :
أدباء ومواقف . المكتبة العصرية . صيدا .

- زكريا إبراهيم :
من هو الفنان ؟ مجلة العربي - الكويت . العدد (١٤٢) - أيلول ١٩٧٠ .

- ستيفن صبتندر :
الحياة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوي . الأنجلو المصرية .

- طه حسين :
حافظ وشوقي . الخانجي وحمدان - القاهرة .

- عبد الرحمن ياغي :
أبعاد العملية الأدبية . عمان ١٩٧٩ .

- عبد الستار إبراهيم :
آفاق جديدة في دراسة الإبداع . وكالة المطبوعات - الكويت .

- محمد مصطفى هدار :
مشكلة السرقات في النقد العربي . الطبعة الأولى . الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

- مصرى حنورة :
١ - الخلق الفني . (كتابك) - دار المعارف ١٩٧٧ .
٢ - الدراسة النفسية للإبداع الفني . مجلة فصول . المجلد (١) - العدد (٢) يناير ١٩٨١ .

- ميخائيل نعيمة :
الغريال . الطبعة الحادية عشرة . مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٨ .

- يوسف بكار :
١ - بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) . الطبعة الثانية ، دار الأندلس - بيروت ١٩٨٣ .
٢ - قضايا في النقد والشعر . دار الأندلس - بيروت ١٩٨٤ .

(ج) الهوامش :

- (١) رجاء النقاش : أدباء ومواقف ، ص ١٢٢ .
- (٢) مصطفى هدار : مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص ٢٥٤ .
- (٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٥٣ .
- (٤) راجع : عبد الستار إبراهيم ، آفاق جديدة في دراسة الإبداع ، ص ٢٥٧ ، ومصرى حنورة : الخلق الفني ، ص ٥١ .
- (٥) راجع : يوسف بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ٤٩ - ٥٤ .

- (٦) فن الشعر ، ص ٩٢ .
- (٧) انظر أيضاً : يوسف بكار ، بناء القصيدة ص ٥٩ ، وإحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٦٢٠ .

- (٨) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٣٠٤ .
- (٩) المصدر نفسه ٤ : ١٢٩٦ .
- (١٠) زكريا إبراهيم : من هو الفنان . مجلة العربي . العدد (١٤٢) - أيلول ١٩٧٠ ، ص (٢٨) .

- (١١) الحياة والشاعر ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .
- (١٢) حافظ وشوقي ، ص ١٣٠ وما بعدها .
- (١٣) الغريال ، ص ٧٣ - ٧٤ .
- (١٤) العمدة ١ : ١٩٦ .
- (١٥) المثل السائر ١ : ٤٠ .

- (١٦) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .
- (١٧) المصدر نفسه ١ : ٢٠٨ ، وراجع لمزيد من الآراء : بناء القصيدة ٤٩ - ٥٤ .

- (١٨) أدب الكاتب ، ص ١١ .
- (١٩) عيار الشعر ، ص ٥ .
- (٢٠) العمدة ١ : ١٩٧ - ١٩٨ .
- (٢١) راجع كتابي : قضايا في النقد والشعر ، ص ٨٥ - ٨٧ .

- (٢٢) المثل السائر ١ : ٧٣ .
- (٢٣) نصوص النظرية النقدية ، ص ٤٤ نقلاً عن الرسالة العذراء ، ص ٢٤١ .
- (٢٤) العمدة ١ : ١٩٨ ، وابن الأثير : كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، ويكاد كلامه يكون تلخيصاً لما في العمدة .

- (٢٥) ابن الأثير : الاستدراك ، ص ٢٥ .
- (٢٦) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٢٨٢ .

- ولّى عهد ما له قريش
ولا له شبة ولا خدين
استغفر الله ابل هارون
ياخير من كان ومن يكون
إلا النسي الطاهر الميمون
ذلت بك الدنيا، وعز الدين
- (٥٩) المرح : السهلة السير . المجرم : الشديد الصلب . ويقال خف مجرم : خف خفيف سريع .
(٦٠) الرمث : نبت يوقد به ، يشبه الغضا .
(٦١) الأذفر : الذكي الرائحة .
(٦٢) المثل السائر ١ : ٥٤ - ٥٥ . وانظر توجيه الجمع في : شرح ديوان المتنبي (البرقوقي) ٢ : ٢٧٦ (هامش ١) . دار الكاتب العربي - بيروت .
(٦٣) المثل السائر ١ : ٥٥ .
(٦٤) تمام حسان : اللغة والنقد الأدبي ، ص ١١٦ .
(٦٥) البيان والتبيين ١ : ٦٤ - ٧٤ .
(٦٦) أولاد غلة : بنو رجل واحد من أمهات شق .
(٦٧) رمثى : أى بطرفها . ستر الله : الاسلام أو الشيب . آرام الكتاس : اسم مكان . رميم : اسم صاحبه .
(٦٨) راجع الموضوع مفصلاً في : يوسف بكار ، قضايا في النقد والشعر ، ص ٢١ - ٢٦ .
(٦٩) سر الفصاحة ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٧٠) المثل السائر ١ : ٢٢٢ وما بعدها .
(٧١) كتاب الصناعتين ، ص ٢٤ - ٢٦ .
(٧٢) ابن اللبون : ولد الناقة إذا طمن في الثالثة . نر : شد . القرن : الحبل . البزل : واحد بازل ، البعير الذى دخل في السنة التاسعة . القناعيس : جمع قنعاس ، وهو العظيم من الإبل .
(٧٣) عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ .
(٧٤) انظر : عبد الرحمن ياغي ، أبعاد العملية الأدبية ، ص ٣٤ - ٥٢ ، وكتابه قضايا في النقد والشعر ، ص ٧٦ - ٧٩ .
(٧٥) نقد الشعر ، ص ١٣ .
(٧٦) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ .
(٧٧) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٣ - ٤ .
(٧٨) سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ ، والبرهان في وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٧٩) عيار الشعر ، ص ٣ .
(٨٠) راجع : بناء القصيدة ٩٨ - ١٠٦ .
(٨١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٢١٤ .
(٨٢) العمدة ١ : ٢٠٠ .
(٨٣) ديفد دينش : مناهج النقد الأدبي ، ص ٢٧٦ .
(٨٤) البيان والتبيين ٢ : ٩ .
(٨٥) مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص ٢٦١ .

- (٢٧) العمدة ١ : ١٩٧ ، وسر الفصاحة ، ص ٢٨١ .
(٢٨) البرهان في وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٢٩) المثل السائر ١ : ٦١ - ٦٤ .
(٣٠) كفاية الطالب ، ص ٤٣ .
(٣١) العمدة ١ : ١٩٧ .
(٣٢) كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، والعمدة ١ : ١٩٨ .
(٣٣) العمدة ١ : ١٩٨ .
(٣٤) الوساطة ، ص ١٥ - ١٦ .
(٣٥) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦ .
(٣٦) عيار الشعر ، ص ١٠ .
(٣٧) المثل السائر ١ : ٧١ - ٧٢ .
(٣٨) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ ، والبرهان في وجوه البيان ، ص ١٧٤ .
(٣٩) عيار الشعر ، ص ٩ - ١٠ .
(٤٠) مصرى حنورة : الدراسة النفسية للإبداع الفني . مجلة «فصول» ، المجلد الأول - العدد الثاني . يناير ١٩٨١ ، ص ٣٧ .
(٤١) إبراهيم السمرائي : لغة الشعر بين جيلين ، ص ٤٥ .
(٤٢) راجع : تمام حسان ، اللغة والنقد الأدبي - مجلة فصول القاهرية . المجلد الرابع - العدد الأول ١٩٨٣ ، ص ١١٦ .
(٤٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ١٥٤ .
(٤٤) الاستدراك ، ص ١٣ - ١٤ .
(٤٥) المثل السائر ١ : ٤٨ .
(٤٦) المثل السائر ١ : ٥٥ . والاستدراك ، ص ٢٠ .
(٤٧) المثل السائر ١ : ٥٦ ، والاستدراك ، ص ٢٤ .
(٤٨) دلائل الإعجاز ، ص ٥٥ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٠) انظر المصدر نفسه ، ص ٥٦ - ٥٩ .
(٥١) أى لا يشبه الممدوح (إبراهيم بن هشام ، خال هشام بن عبد الملك) إلا ابن اخته ، وهو هشام .
(٥٢) يقول : سميت أغطية الغيون جفوناً لأنها تتضمن أحداً ما تعمل ما تعمله السيوف فسميت أغطيتها باسم غطاء السيوف ، وهو الجفن . ومن أنها : بيان لذا . والضمير في «أنها» للميون . عمل : مفعول مطلق ، وعوامل خبر أن .
(٥٣) الوساطة ، ص ٤٣٤ - ٤٤٠ .
(٥٤) راجع كتابي : قضايا في النقد والشعر ، ص ٣٣ - ٤٣ .
(٥٥) المثل السائر ١ : ٤٩ .
(٥٦) الطول : الحبل . ويجوز أن يكون ما تطاول من الدهر .
(٥٧) المثل السائر ١ : ٥٢ - ٥٣ . وراجع ديوان أبي تمام ٣ : ٨ - ٩ تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف ١٩٧٦ .
(٥٨) في ديوان أبي نواس (طبعة الغزالي - بيروت ، ص ٤١٣) :

مفهوم العلامة في التراث

محمد عبد المطلب

إن التحرك وراء أى مصطلح للكشف عن أبعاده يقتضى أوليا طرق أبواب المعجم للإحاطة بالمنطلقات الأساسية ، التى
من طريقها يمكن تلمس اتصاله بالاستعمالات الفنية عموما ، وما يتصل منها بالبحث اللغوى خصوصا .

ومصطلح (العلامة) يقترب كثيرا من مفهوم الأمانة والسمة ، أى ما يتخذ وسيلة لتعرف الشيء ، أخذا من (ميسم
الحديد) ، الذى يستخدم شعارا للقوم عند الرحيل^(١) .

ولا يعتمد ابن منظور كثيرا عن هذا المفهوم في تحديد مدلول اللفظة ، حيث ربطها بـ (السمة) من ناحية ، وربطها
بـ (الإعلام والإشهار) من ناحية أخرى ؛ وعلى ذلك قول الشاعر :

فنعرفون إننى أنا ذاكم شك سلاحى فى الحوادث مُنْلم

واستخدام لفظة (العلامة) يأتى مع وعى مستخدمها وقصده إليها في جانبها المعنوى ، أو جانبها المحسوس ؛ فالفارس
يجعل لنفسه (علامة) الشجمان ؛ فيقال : (أعلم الفارس) . قال الأخطل :

مازال فينا رباط الخيل مُنْلمة وفى كليب رباط اللؤم والمار

وقد تأخذ العلامة طبيعة كلية يكون التحرك منها إلى ما تدل عليه ذا اتساع وشمول يغطى أبعادا زمانية ومكانية
لا نهائية ؛ ومن هنا جاء في التنزيل في صفة عيسى عليه السلام «وإنه لعلم للساعة» (الزخرف ، آية ٦١) ، وهى
قراءة أكثر القراء . وقرأ بعضهم «إنه لعلم للساعة» ؛ والمعنى أن ظهور عيسى ونزوله إلى الأرض علامة تدل على
اقتراب الساعة .

وتأخذ العلامة أيضا طبيعة جزئية تدور في إطار المحسوسات ليستدل ببعضها على بعض ؛ فيقال لما بينى في حواد الطريق
من المنازل ليستدل به على الطريق : (أعلام) ؛ و(المعلم) : ما جعل علامة وعلمًا للطريق والحدود .

ومن شاركه في معرفته دون كل واحد ؛ فالحجر تجعله علامة لدفين
تدفنه فيكون دلالة لك دون غيرك ، ولا يمكن لغيرك أن يستدل به عليه
إلا إذا وافقته على ذلك ، كالتصفيق تجعله علامة لمجىء زيد ، فلا
يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه ، ثم يجوز أن تزيل علامة الشيء
بينك وبين صاحبك فتخرج من أن تكون علامة له . ولا يجوز أن تخرج
الدلالة على الشيء من أن تكون دلالة عليه ؛ فالعلامة تكون
بالوضع ، والدلالة بالاقتضاء .

ويضيق مفهوم اللفظة كذلك فيتصل بما يحدث من أثر في (رسم
الثوب) ورقبه في أطرافه ؛ فاستخدام (العلامة) يرجع إلى أمرين :
(الوسم والعلامة)^(٢) . ويمكن أن نجد تحديدا آخر لمفهوم (العلامة)
يعتمد على قيم الموافقة والمخالفة بينها وبين غيرها من الدوال التى تتصل
بها على نحو من الأنحاء ؛ فأبو هلال العسكري يعرض للفرق بين
الدلالة والعلامة ، فيرى أن (الدلالة) على الشيء ما يمكن كل ناظر
فيها أن يستدل بها عليه ، كالعالم ، لما كان دلالة على الخالق ، كان دالا
عليه لكل مستدل به ؛ أما علامة الشيء فهى ما يعرف به المعلم له

وتمتد هذه المفارقة إلى لفظة (الآية) ؛ إذ إن الآية فيها معنى العلامة ، مضافا إليها جانب هامشي هو (الثبوت) ، من قولك : (تأيت بالمكان) إذا تحبست وثبتت به ، قال الشاعر :
وعلمت أن ليست بدار إياية
فكصفقة بالكف كان رقادى
أى ليست بدار تحبس وتثبت (٣) .

وتمتد هذه المفارقة كذلك إلى عقد الصلة بين (العلامة) و (الأثر والسمة) ؛ ذلك بأن أثر الشيء يكون بعده ، وعلامته تكون قبله ، فنقول : الغيوم والرياح علامات المطر ، ومدافع السيول آثار المطر . فالفرق بين العلامة والسمة ، أن السمة ضرب من العلامات مخصوص ؛ وهو ما يكون بالنار في جسد حيوان ، مثل سمات الإبل وما يجري مجراها (٤) . وتكاد تكون (الأماره) ممثلة لجانب من مدلول العلامة ، هو ما يتصل بالناحية الظاهرة فيها ؛ لأن أصل الكلمة هو الظهور ، ومنه قيل : أمر الشيء إذا كثرت ، ومع الكثرة ظهور الشأن ، ومن ثم قيل : الأماره لظهور الشيء ، وسميت المشورة أماره لأن الرأي يظهر بها (٥) . وتأتى لفظة (الرسم) أيضا لتتصل بمفهوم العلامة ، على معنى أنها تأتى لإظهار الأثر في الشيء ليكون علامة فيه ؛ أما العلامة فتكون ذلك وغيره ؛ ألا ترى أنك تقول : علامة مجيء زيد تصفيق عمرو ، وليس ذلك بآثر (٦) .

وبين الرمز والعلامة ، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعا إشاريا يفهم منه ما يفهم باللفظ والعبار ، فقد تتحرك الشفتان بكلام غير مفهوم فيكون ذلك إشارة لشيء ما ؛ وقد يأخذ الرمز طابعا حركيا ، كالإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم ؛ وقد يأخذ طابعا أكثر اتساعا ليشمل كل ما يشار إليه مما يبان بلفظ ، بأى شيء أشرت إليه ، بيد أن بعين (٧) .

ويدقق الدكتور زكي نجيب محمود في الفارق بين العلامة والرمز ، ويرى أن أبسط أساس للفرقة هو القول بأن العلامة هي الشيء الذي نتخذه مشيرا يدل على وجود شيء سواء ؛ إما لأن الشئيين قد وجدناهما دائما مرتبطين ، كالدخان الذي يكون علامة على وجود النار ، والبرق الذي يكون علامة على أن صوت الرعد وشيك الوصول ، وانطباع قدم آدمية على الرمل ودلالته على أن الإنسان قد وطىء المكان ؛ وإما لأن الناس قد اتفقوا اتفاقا على أن يكون أحد الشئيين دالا على الآخر ، كالنور الأحمر ودلالته في حركة المرور . وكثير جدا من كلمات اللغة علامات متفق على مدلولاتها ؛ وكذلك رموز الرياضة ، وبعض الإشارات البدنية .

أما الرموز بالمعنى الدقيق ، فهي تلك التي لا يكتفى فيها بمجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط ، طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إليها مجرد الدلالة على شحنة عاطفية من نوع معين مقصود ، يراد لها أن تنزوي في نفس الراى أو السامع كلما وقع على رمز معين ؛ فعلم الجمهور العربية المتحدة - مثلا - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد الدلالة ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم . وهذا يصدق على كثير جدا من تقاليد المجتمع وأوضاعه وشعائره

التي يراد لها أن تؤدي وظيفة رمزية ؛ أى أن تثير في أعضاء المجتمع ضربا معيناً من المشاعر التي يراد لها أن تؤدي إلى صيانة المجتمع وتماسكه ، كمشاعر التقدير والقداسة ، أو الرهبة والخوف والمرح وغيرها . فالهلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنها كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونها مجرد كلمتين لكل منها مدلولها المعين ؛ إذ هما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا . والسواد والبياض في الحزن والفرح ، وكذلك البكاء والضحك ، وإن يكن الأولان رمزين اتفاقيين ، والأخران رمزين طبيعيين ، إلا أنها كلها رموز لها دلالة العلامة الدالة أولا ، ثم فوق ذلك بطانة من شعور ووجدان .

فاللغة وهي منظومة تتكون من مجموعة من أصوات ؛ وكذلك تتكون وهي مكتوبة من مجموعة من ترقيمات على الورق وغيره ؛ وفرق كبير بين الكلمة أو العبارة من حيث طبيعتها وهي أصوات منظومة أو ترقيمات مكتوبة ، والحالات التي جاءت تلك الكلمة أو العبارة لترمز إليها .

والحق أننا قد ألفنا استخدام اللغة إلغا شديدا حتى لنظن أن الكلمة هي نفسها الشيء الذي جاءت الكلمة لتدل عليه .

اللغة إذن ، بكل ما لها من أهمية وخطر في الحياة الاجتماعية ، هي مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم ؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية ، وبغيرها يستحيل التفاهم ، وتستحيل الصلة بين الأفراد . والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية ؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية ؛ وغاية ما في الأمر أنك ترانا نرسم بكائن مادي إلى كائن مادي آخر . لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلما عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية ؛ فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة في طبيعته إلى ما هو مادي بطبيعته ؛ إذ نحول حالات الفرح والحزن ، والارتياح والغضب ، والحب والكراهية - وهي حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب . والنطق هواء والكتابة مداد ، وكلاهما مادي ، لكننا نضطر إلى ذلك اضطرارا ؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه ، أو على مسمع من أذنيه (٨) .

(٢)

ويقودنا هذا التحليل لمفهوم العلامة إلى اتصاله بعملية الكشف والبيان ، التي تقوم أساسا على رصد كثير من الظواهر المادية والمعنوية ، واتخاذها وسيلة للوصول إلى ما يرتبط بها بوصفها مقدمه أو نتيجة . ومن هنا كان الجاحظ دقيقا في استخدام كلمة (البيان) مدخلا للحديث عن وسائل التعرف التي يستعين بها الإنسان على الوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى .

فد (البيان) اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضى السامع إلى حقيقة ، ويهجم على محصولة ، كائنات ما كان ذلك البيان ، ومن أى جنس كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر ، والغاية التي إليها يجري القائل والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام ؛ فبأى شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع (٩) .

والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس ؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة ؛ فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة هو جماع الدلالة الحقة^(١٣) .

والدلالة (بالخط) تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان ؛ فالقلم أحد اللسانين ، بل هو أبقي أثرا ، وأوسع انتشارا . ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر ، والقلم مطلق في الشاهد والغائب ، والكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس في كل زمان ، واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره^(١٤) .

وتتحقق أهمية الخط في مجال البيان من أن وضعه جاء تاليا للفظ ؛ فوضع اللفظ لأداء المعنى الحاصل في الذهن المشعربه للسمع ؛ إذ لا وقوف على ما في الذهن ، ووضع الخط لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه .

«فإذا أردت إيقاظك أحدا على ما في ذهنك من المعاني تكلمت بالفاظ وضعت لها ؛ وإذا أردت تأدية ألفاظ لذلك الإيقاف إلى أحد بغير شفاة ، نقشت النقوش الموضوعية لتلك الألفاظ ، فيطالع تلك النقوش ، ويفهم منها تلك الألفاظ ، ومن الألفاظ تلك المعاني ، ولا علاقة معقولة بين المعاني والألفاظ على الأمر العام ، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعية ، ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط ، كالعربية والرومية وغيرهما .

وأما الموازنة بينه وبين اللفظ ، فالأصل في ذلك أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها ؛ من حيث إن الخط دال على الألفاظ ، والألفاظ دالة على الأوهام ، ولاشتراك الخط واللفظ في هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالهما ، وذلك أنها يعبران عن المعاني ، إلا أن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ؛ وهو إن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر في حيز ، قائم في مكانه^(١٥) .

و (العقد) يمثل لونا من ألوان البيان أيضا - وهو الحساب - دون اللفظ والخط ، لكنه من جانب الاحتياج البشري إليه يصبح عاملا مهما في تدقيق التعامل بين الناس ، أو بينهم وبين ما يحيط بهم ، فيتخذون منه وسائل ترشدهم إلى التعامل الزمني مثلا .

وعلى هذا يكون تسرب الخلل إلى نوع من أنواع البيان السابقة ، وهي اللفظ والخط والعقد ، فيه فساد لنظام الحياة البشرية ، وفساد حقيقة الوجود ذاته ، حيث تسقط المنافع ، وتضيع المصالح ، ويختل النظام^(١٦) .

وتمثل (النصبة) نوعا من أنواع البيان الذي يعتمد على دقة الملاحظة وعمق الإدراك ؛ وقد عدها الجاحظ «الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيئة بغير اليد ؛ وذلك ظاهري خلق السموات والأرض ، وفي كل صامت وناطق ، وجامد وناعم ، ومقيم وظاعن ، وزائد وناقص ؛ فالدلالة في الموات الجامد ، كالدلالة في الحيوان الناطق ؛ فالصامت ناطق من جهة الدلالة ، والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول :

«سل الأرض فقل : من شق أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ، فإن لم تحبك حوارا أجابتك اعتبارا وقال خطيب

وقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ؛ وقد حصرها في خمسة أشياء : اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة . والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات . وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها ، وإن اشتركت في أمر جماعي هو الكشف عن أعيان المعاني في الجملة ، ثم عن حقائقها في التفسير ، وعن أجناسها وأقذارها ، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها في السار والضار ، وعما يكون منها لغوا بهرجا ، وساقطا مظهرًا^(١٧) .

وقد قصر الرماني هذا البيان على أربعة أقسام : كلام وحال وإشارة وعلامة ، وإن أعطى القسم الأول أهمية خاصة عندما جعله على قسمين :

الأول : كلام يظهر به تميز الشيء عن غيره ؛ فهو بيان .

الثاني : كلام لا يظهر به تميز الشيء ، فليس ببيان ، كالكلام المخلط ، والمحال الذي لا يفهم به معنى .

وليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن ، من قبل أنه قد يكون على عي وفساد ؛ كقول السوادي وقد سئل عن أتان معه فقيل له : ما تصنع بها ؟ فقال : أحبلها وتولد لي ؛ فهذا كلام قبيح فاسد ، وإن قد فهم به المراد ، وأبان عن معنى الجواب .

وحسن البيان في الكلام على مراتب ؛ فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة ، من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ، ويسهل على اللسان ، وتتقبله النفس تقبل البرد ، وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيها هو حقه من المرتبة .

ويأتى البيان اللفظي في الكلام بأن يكون مركبا على نحو مخصوص ؛ فلا يخلو أن يكون باسم أو صفة ، أو تأليف من غير اسم للمعنى أو صفة ؛ كقولك : غلام زيد ؛ فهذا التأليف يدل على الملك من غير ذكر له باسم أو صفة . ودلالة الاشتقاق كدلالة التأليف في أنه من غير ذكر اسم أو صفة ؛ كقولك : قاتل ؛ تدل على مقتول وقتل من غير ذكر اسم أو صفة لواحد منهما ، ولكن المعنى مضمن بالصفة المشتقة وإن لم تكن له^(١٨) .

وإذا ارتبطت الدلالة عموما باللفظ ، فإن الإشارة تتسع لما يفاد من الحركة بأجزاء الجسم ، كاليد والرأس والعين والحاجب والمنكب ؛ ويتم ذلك غالبا إذا تباعد الشخصان .

ولا تنفصل الإشارة عن اللفظ انفصالا كاملا ، بل هما شريكان ؛ إذ هي تدعمه وترجم عنه ، وتنوب عنه ، ولا تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة ، وحلية موصوفة ، على اختلافها في طبقاتها ، ودلالاتها ، وفي الإشارة بالطرف والحاجب ، وغير ذلك من الجوارح ، مرفق كبير ، ومعنونة حاضرة ، في أمور يسترها بعض الناس من بعض ، ويخفونها من المجلس وغير المجلس ، ولولا الإشارة لم يتفاهم معنى خاص الخاص ، ولجهلوا هذا الباب البتة^(١٩) .

وتأتى الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة اللفظ ؛ فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أي أنه لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال ، أو مستوى من المستويات ، في النثر أو في الشعر ، إلا بظهور الصوت ؛ ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع

من الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميت : الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس .

ومعنى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا ، وأشار إليه وإن كان ساكنا ، وهذا القول شائع في جميع اللغات ، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات^(١٧) .

(٣)

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ، حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ؛ وهو ما يسميه الفارابي (مقولة) . والمقولات بعضها يعرفنا ما هذا المشار إليه ، وبعضها يعرفنا كم هو ، وبعضها يعرفنا كيف هو ، وبعضها يعرفنا أين هو ، وبعضها يعرفنا متى هو ، أو كان أو يكون ، وبعضها يعرفنا أنه مضاف ، وبعضها أنه موضوع ، وأنه وضع ما ، وبعضها أن له على سطحه شيئا ما يتغشاها ، وبعضها أنه يتفعل ، وبعضها أنه يفعل .

وترتد المقولات عموما إلى ما كان ملفوظا به ، سواء دل أو لم يدل ؛ ذلك أن القول يعنى على المعنى الأعم كل لفظ ، سواء كان دالا أو غير دال ؛ أما على المعنى الأخص فلا بد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسما ، أو كلمة ، أو أداة ، وكلها تعتمد على ما هو مركز في النفس من المعاني المحددة^(١٨) .

وبهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفي ، والآخر واضح محسوس ؛ والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ؛ وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما مطلقا ، وإنما هو تلازم عرفي ، كان من الممكن ألا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

إن المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطيرهم ، والحادثة عن فكركم ، مستورة خفية ، ويعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ؛ لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحس تلك المعاني ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هي التي تقر بها من الفهم ، وتجلبها للعقل ، وتجعل الخفي منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا^(١٩) .

فالمعاني الدائرة في النفوس ليس لها حدود تحددها من جهة متلقيها إلا بوقوعه على علاماتها الدالة عليها ؛ وبهذا يتجلى الغامض ، ويقيد المطلق ، ويصبح الغفل موسوما ، والموسوم معلوما . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، ودقة المدخل ، يتحول ما في ذهن المرسل إلى ذهن المتلقي . وكلما كانت الدلالة أوضح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع .

والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان^(٢٠) .

ولا يمكن أن تنطلق العلامة من حدود الحرف المفرد ؛ إذ لا دور له في الدلالة على إطلاقها . ولأن الحروف محدودة العدد ، لم تكن كافية في الدلالة على جميع ما يتفق أن يكون في الضمير . ومن هنا كان الداعي إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاتة حرف حرفا ، فتحصل ألفاظ على حرفين أو حروف ، فيستعملونها علامات أيضا لأشياء

آخر ، فتكون الحروف والألفاظ الأولى علامات لمحسوسات يمكن أن يشار إليها ، وللمقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها ؛ فإن كل معقول كلي له أشخاص غير أشخاص المعقول الآخر ، فتحدث تصويغات كثيرة مختلفة ، بعضها علامات لمحسوسات - وهي ألقاب - وبعضها دالة على مقولات كلية لها أشخاص محسوسة ، وإنما يفهم من تصويت تصويت أنه دال على معقول معقول متى كان تردد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه ، وعلى كل ما يشابه في ذلك المعقول ، ثم يستعمل أيضا تصويت آخر على شخص تحت معقول ما آخر ، وعلى كل ما يشابه في ذلك المعقول^(٢١) .

وتغاير العلامة يقتضي تغاير المعنى الذي تشير إليه ؛ ذلك وأن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة ؛ وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف ، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة ، وواضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد ؛ فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الأول كان ذلك صوابا . فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني ، وعين من الأعيان في لغة واحدة ، فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر ، وإلا لكان الثاني فضلا لا يحتاج إليه . وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء ؛ وإلى هذا أشار المبرد في تفسير قوله تعالى : (لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا) ؛ قال : فعطف شرعة على منهاج ، لأن الشرعة لأول الشيء ، والمنهاج لمعظمه ومتسعه^(٢٢) .

وليس معنى هذا إغفال دور الحرف تماما في الدلالة ، بل إن بعض الحروف تحمل جزءا من المعنى إلى بنية الكلمة ؛ ومن هنا كان المقابل الاستبدال حاملا على عاتقه تبعة إيصال المعنى إلى المتلقى . فإذا نظرنا إلى حرف (كالباء) - مثلا - لوجدناه يلعب دورا مؤثرا بالحضور والغيب ؛ فإذا اتصل بالفعل (طاب) وجدناه يدل على معنى معين هو صلاحيته للحلول محل عدد من الحروف الأخرى ، (كالراء) في (طار) ، و (الفاء) في (طاف) ، و (الشين) في (طاش) ؛ كما أن (الطاء) تدل على معنى معين هو أنها مقابل استبدال (للتاء) في (تاب) ، و (الثاء) في (ثاب) ، و (الحاء) في (خاب) ، و (الذال) في (ذاب) ، و (الراء) في (راب) ، و (السين) في (ساب) ، و (الشين) في (شاب) ، و (العين) في (عاب) ، و (الغين) في (غاب) .

وجزاء المعنى الذي ينسب إلى هذه الحروف جزء سلبي ؛ فمعنى (الطاء) في (طاب) أنها ليست تاء ولا ثاء ولا خاء الخ .

ومثل الاستبدال في تغيير معنى الكلمة ، وإثبات قدرة الحرف على حمل جرثومة المعنى ، مثل عمليتي الإضافة والاستخراج ؛ فإذا أضفنا (الميم) في أول كلمة (قاعسد) تغير المعنى ، وأصبحت الكلمة (مقاعد) ، وأصبح للميم معنى هو إضافتها معنى جديدا للكلمة . وعلى هذا يمكن القول إن كل حرف من حروف الكلمة يحمل جرثومة المعنى من جهتين : الأولى إيجابية ؛ وهي دلالة صوته على بيته من الكلمة . والثانية سلبية ؛ وهي كونه مقابلا استبداليا لعدد من الحروف الأخرى^(٢٣) .

والاهتمام بالحرف المفرد وإن كان خارج إطار الدلالة على وجه العموم ، فإن له أهمية خاصة فيما يتصل باختيار اللفظة في العملية الإبداعية على وجه الخصوص . ويبدو مرجع ذلك إلى أن القدامى قد أعطوا عناية خاصة لعملية النطق ؛ ومن هنا كان في التقدير دائما وعي

سائر الألفاظ بأنه لهذا المعنى الخاص ، ليفهمه منه من عنده ذكر من علم بهذا الوضع .

وعلى هذا تخرج المواضعة بواسطة القرينة وهي المجاز ؛ أي أن العلم بوضع ذلك اللفظ كاف في فهم معناه عند إطلاقه عليه . وهذا يشمل وضع (الحرف) ؛ لأنه يقتضي فهم معناه عند سماعه ، من غير توقف على قرينة ، وإنما يحتاج إليها إذا أريد به غير ما وضع له أولا ، كالمجاز ؛ لكن يرد على هذا بأن يقال : فما معنى أن دلالة الحرف بتقدير مدخوله ؟ لأن هذا مشهور في الحرف ؛ فحينئذ يتحقق بذلك توقفه على غيره ، فلا يفهم معناه بمجرد العلم بوضعه . والجواب عن ذلك : أن سماع الحرف كاف - بعد العلم بوضعه - في فهم المعنى بالنظر إلى نفسه ؛ بمعنى أنه لم تصحب وضعه القرينة ، ولا جعلت شرطا عند الوضع في فهم معناه ؛ وهذا هو المراد بالدلالة بالنفس ؛ وإنما جاء التوقف بالنظر إلى المعنى لكونه نسبيا لا يفهم إلا من جهة ما تعلق به . ويتم ذلك بأن يدعى أن معنى كونه نسبيا ، كونه ملحوظا لغيره ، لا لكونه ذا نسبة تتعلق بين شيئين فقط .

فالحرف وضعه الواضع للمعنى الملحوظ ليتوصل به إلى غيره ، فإنه كما يفترق إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لذاته نسبيا ، كان بأن توقف فهمه على فهم غيره ، أو غير نسبي بأن لم يتوقف ، كذلك يفترق إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لغيره ، وحينئذ يكون الحرف بالنظر إلى وضعه نفسه كافيا في الدلالة ، ولا يضر كون المعنى نفسه لا يفهم نسبيا إلا بالنظر إلى معنى آخر يدل على لفظ سوى الحرف ، لأن ذلك أمر عارض ، انجر إليه الأمر عند الاستعمال .

ويمكن عقد المقارنة بين احتياج الحرف لغيره ، والاسم المحتاج للإضافة ؛ إذ إن الحرف لم يوضع أصلا مقترنا بمجروره مثلا . وكذلك لا ضرر في وضع الاسم للمعنى النسبي المنفرد إلى ملازمة الإضافة ؛ لأن هذا الافتقار أمر عارض ، ولأن لزوم الإضافة لا يقتضي وضع الاسم معها ؛ إذ غاية ما يقتضيه لزومها أن الاستعمال لا ينفك عنها لأنه وضع كذلك ، ويكون هنا الفرق بينه وبين الاسم الموضوع للمعنى النسبي الملازم للإضافة ، حتى صح أن يجبر عن الاسم دون ذكر من كونه روعى ولوحظ لغيره لا لذاته ، فإن الملاحظ لغيره لا يقدر أن يحكم عليه ، ولا يصلح لذلك .

ويتضح ذلك بما قالوه وهو أن البصر في إدراك المبصرات كالبصيرة في المعاني المدركات ؛ فكما أن الناظر إلى صورة في المرأة ، متوجها لتلك الصورة بخصوصها ، لا يقدر أن يحكم على المرأة حال توجهه إلى الصورة ، ولو كانت المرأة مدركة في تلك الحالة لتوغل في الصورة وإقباله عليها وجعل المرأة مرآة لتلك الصورة ووسيلة إليها ، فلا يستطيع أن يراعي جوانبها وأحوالها ليحكم عليها .

كذلك الناظر في حال الاسم والفعل مقبلا على شأنها ، يجعل معنى الحرف الذي هو الابتداء من مضمون الثاني . ولا يقال الابتداء هو الوسيلة ؛ وهو المتوصل إليه ؛ لأنه وسيلة من حيث إنه ابتداء من شيء ما ، ومتوصل إليه ، من حيث إنه ابتداء السير من مكان مخصوص . ولذا لا يمكن الحكم على معنى الحرف حينئذ لأنه لوحظ لغيره ، ولو لوحظ لذاته لغيره بالاسم ، ولوجب صحة الحكم عليه كما يصح الحكم على المرأة إذا لم تجعل وسيلة ، بل جعلت مقصودة للإحاطة حينئذ بأحوال كل منها ، حيث قصدا بالذات ، فنقول :

المبدع بمستويات الصياغة صوتيا ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلوك اللغوي ، ويردود الفعل التي تصاحب عملية التلقى .

وقد اهتم القدماء بأساسين صوتيين : أحدهما يتصل بالمخرج ، والآخر بكمية المنطوق ، أي بالكم والكيف . وقد أثر ذلك تأثيرا بالغا في تقويم النص الأدبي ، حيث تستريح الأذن لوقع كلام معين ، وتأبى غيره لما فيه من نبو أو تنافر .

(٤)

والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أي أن حركات اللسان لن تتحول إلى ألفاظ وكلام موزون أو منثور إلا من خلال الصوت ، ولن تتحول الحروف إلى كلام إلا بالتقطيع والتأليف (٢٤) .

والواضح أن علماء العربية كان لهم اهتمام خاص بتحديد مفهوم الكلمة ، وحاولوا التوصل إلى حدود واضحة . وقد اكتفى بعضهم فيها بالجانب الذي يتصل بتركيب الحروف ؛ فكل ما انتظم من حرفين فصاعدا من الحروف المعقولة صح أن يكون جزءا من الكلام . ولا بد من ملاحظة جانب الإفادة وجانب الانتظام ؛ فمن أتى بحرف ثم مضى زمان قبل أن يأتي بحرف آخر ، لم يصح وصف فعله بأنه كلام (٢٥) .

وعلى هذا فالبعدان المكاني والزمني ملاحظان في تحديد مفهوم الكلمة ، مضافا إليهما البعد الدلالي ؛ فالكلمة هي اللفظة الموضوعية للمعنى المفرد . ويرى السكاكي أن المقصود بالافراد أنها مجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة . وإذا كان معناها مستقلا بنفسه ، وغير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ، مثل (علم وجهل) ، سميت اسما ؛ وإذا اقترن ، مثل (علم وجهل) سميت فعلا ؛ وإذا كان معناها لا يستقل بنفسه ، مثل (من وعن) ، سميت حرفا .

ويمكن أن يفسر الاستقلال بالنفس بأنه الذي يتم به الجواب ، كقول القائل : زيد ، في جواب من يقول : من جاء ؟ ، و : قرأ ، إذا سألت : ماذا فعل ؟ ، ويخلاف ذلك إذا قيل : (إذا) ، أو (على) في جواب : أين قرأ ؟ (٢٦) .

ولم يغب عن ذهن أن الأفراد غير مقصود لذاته ، بل « الغرض الأصل من وضع الكلمة هو التركيب ، لا امتناع وضعها إلا لفائدة ، وامتناع الفائدة فيها غير مركبة ، لا امتناع استعمالها من أجل إفادتها المسميات ، لا امتناع الدور ، لتوقف إفادتها لها على العلم بكونها مختصة بها ، غير مستوية النسبة إليها وإلى غيرها ، لاستحالة ترجيح أحد المتساويين على الآخر ، وتوقف العلم باختصاصها بها على العلم بها أنفسها ابتداء ، مع امتناع عد ما سبق إلى الفهم عند التلفظ بها مجرد القصد إلى مسمياتها فائدة بشهادة الوجدان » (٢٧) .

ويبدو أن مشكلة الحرف ودوره في الدلالة كانت وليدة لثنائية اللفظ والمعنى ؛ حيث أقام القدماء مفهومهم للكلمة على هذا الأساس . وهنا جاء التساؤل عن الحروف وهل هي موضوعة لمعنى أيضا ؟ وقد ناقش ابن يعقوب المغربي هذه القضية مناقشة تفصيلية من خلال تناوله (لوضع اللفظ) ، ملاحظا أن هناك وضعاً آخر يتصل بالدلالة على نحو من الأنحاء ، كوضع (الإشارة) و (الأمارة) ونحوهما ؛ أما هنا فالمقصود (تعيين اللفظ للدلالة على معنى) ، فيخصص اللفظ من بين

المرأة مجلوة - مثلاً - وابتداء السير من البصرة أحسن من ابتدائه من الكوفة .

ومثل هذا لا يصح الحكم على الفعل ؛ فإذا قلت : « قام » ، فهو من حيث دلالة على القيام ملحوظ لذاته ، وبذلك فارق الحرف ، ومن حيث إن فيه نسبة مقصودة للفاعل لا لذاتها لا يصح الحكم عليه ؛ إذ لا يستطيع الحكم على غير ملحوظ لذاته كما فهم من المرأة . ولما كانت دلالة الحرف الحقيقية هي دلالة على المعنى المتوصل إليه ، وهو الخاص لكون معناه الأصل نسبياً مقصوداً لغيره ، ولا تحصل تلك الدلالة إلا عند ذكر الدال على المعنى المقصودة أحواله ، وهو الاسم والفعل ، قيل إن معنى الحرف مخصوص ، وهو في (من) - مثلاً - ابتداء سير من البصرة مثلاً . فإذا أفاد الحرف هذا المعنى رد بنوع من الاستلزام ، وهو استلزام الأخص للأعم إلى المستقل الذي هو مطلق الابتداء (٢٨) .

ويشك الدكتور إبراهيم أنيس في أن القدماء لم يخطر في أذهانهم أن الأفراد في الكلام المتصل لا يمكن تصويره إلا بالسكتات أو الوقفات على مجموعات صوتية من هذا الكلام . ومسألة السكتات أو الوقفات مرجعها إلى الناطق بالكلام ؛ فهو إن شاء وقف بعد حرفين أو ثلاثة أو عشرة أو أكثر . ويتكون نطقه حينئذ من مجموعات صوتية تختلف طولاً وقصراً ؛ منها ما ينطبق على الكلمة الواحدة ، ومنها ما قد ينطبق على كلمتين أو أكثر . ولو كانت اللغات تحتم الوقوف عند آخر كلمة في أثناء الكلام ، لأمكن حينئذ تحديد الكلمات على أساس صوتي محض ، ولأمكن أن يكون للأفراد في اصطلاح هؤلاء العلماء دلالة صوتية واضحة (٢٩) .

فالدلالة ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم اللفظ المفرد من خلال المقارنة بين (الكلام) الذي يستقل بنفسه ، و (القول) الذي ينطق به اللسان على وجه التعام أو النقصان ، فالأول مفيد لمعناه ، وقد أسماه النحويون (الجملة) ، نحو : زيد أخوك ، وقام محمد ، وفي الدار أبوك ، وصه ، ورويد ؛ فكل لفظ استقل بنفسه ، وجاء منه ثمرة معناه فهو كلام .

أما الثاني ما كان بضد ذلك ، زيد ، محمد ، إن ، كان أخوك . فكل كلام يمكن أن نعده قولاً ؛ وليس كل قول كلاماً (٣٠) . وقد ينضاف إلى مفهوم الكلام عنصر المتلقى ، على أساس أن الفائدة تعود إليه ، فإذا أطمأنت نفسه إلى المعنى وسكنت إليه ، كان ما تلقاه كلاماً مفيداً ، وإلا لم يكن مفيداً .

وعنصر الإفادة يرتبط بالبحث النحوي ؛ إذ إن الدراسة اللغوية ترى أن الكلام يكون اسماً لكل ما يتكلم به ، دون وضع عنصر الإفادة شرطاً في التعريف . ويضيف ابن عقيل إلى ذلك أن (الكلمة) ما تركب من ثلاث كلمات فأكثر ، كقولك : إن قام زيد . أما الكلمة فهي اللفظ الموضوع لمعنى مفرد (٣١) .

(٥)

يرسم ابن جني صورة أولية للمواضعة لعلها أقرب ما تكون إلى رصد احتياج الإنسان إلى التعامل مع غيره . وطبيعة المواضعة في هذا تعتمد على وجود لزومي للإبانة عن الأشياء ، فيتم وضع لكل واحد منها سمة ولفظاً ، إذا ذكر عرف به مسماه ليمتاز من غيره ، وليغنى

بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره لبلوغ الغرض في إبانة حاله ، بل يحتاج في كثير من الأحوال إلى ذكر ما لا يمكن إحضاره ، ولا إدناؤه ، كالفاني ، وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد ، كيف يكون ذلك لو جار ، وغير ذلك مما هو جار في الاستحالة والبعد مجراه ، فكأنهم جاءوا إلى كل واحد من بنى آدم فأوموا إليه وقالوا : إنسان إنسان إنسان . فأى وقت سمع هذا اللفظ علم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق ، وإن أرادوا سمة عينه أو يده أشاروا إلى ذلك ، فقالوا : يد ، عين ، رأس ، قدم ، أو نحو ذلك . فمضى سمعت اللفظة من هذا عرف معناها ، وهلم جراً فيما سوى هذا من الأسماء والأفعال والحروف (٣٢) .

وتعتمد المواضعة على القصد والوعي بما يتم التواضع عليه ؛ فالكلام يتعلق بالمعاني والفوائد نتيجة للمواضعة لا لشيء من أحواله وهو قبل المواضعة ، إذ لا اختصاص له . ولهذا جازى الاسم الواحد أن تختلف مسمياته باختلاف اللغات ، وهو بعد وقوع التواضع يحتاج إلى قصد المتكلم له واستعماله فيما قرره المواضعة . ولا يلزم على هذا أن تكون المواضعة لا تأثير لها ؛ لأن فائدتها تميز الصيغة المقصودة (٣٣) .

ويبدو أنه قد سيطر على القدماء تصور ثنائي لعملية المواضعة ؛ فهناك تصور داخلي يجري في النفس ، وهناك معقول خارجي ملموس . وكل المعارف تمثل نوعاً من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن ، حيث تجرد من ألفاظها الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها في الذهن من العوارض ، فتصير كأنها مجردة ، وعندما يضطر الإنسان إلى التعامل معها يأخذها مرة أخرى بأحوالها التي هي عليها ، ليصيرها إلى أن تحصل معلومة . وإذا تحقق هذا العلم أصبح من الممكن أن يحصلها مجردة ، وإذا فرغ من تعلمها أصبحت الأحوال المتصلة بها شيئاً هامشياً ؛ لأن كل ما يطلبه علمه هو نتائج الأحوال (٣٤) .

وفي مرحلة تالية قد تضيق الألفاظ عن احتياج مستعملها ، فيلجأ إلى عمليات تالية توسع من دائرة اللفظ في ربطه بعناصر الأشياء ، فيطلب أن يجعل في الألفاظ ألفاظ تعم أشياء كثيرة من حيث هي ألفاظ ، كما أن في المعاني معاني تعم لأشياء كثيرة المعاني ، فتحدث الألفاظ المشتركة ، فتكون هذه الألفاظ المشتركة من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك ، وكذلك يجعل في الألفاظ المتباينة من حيث هي ألفاظ فقط ، كما أن في المعاني معاني متباينة ، فتحصل ألفاظ مترادفة .

ويجري ذلك بعينه في تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيهاً بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة ، ويجعل في الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها ببعض ، متى كانت الألفاظ دالة على معاني مركبة يرتبط بعضها ببعض ، ويتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساوياً لترتيب المعاني في النفس (٣٥) .

ويتبع هذا التوسع في حركة المعنى النابعة من اللفظ امتداد آخر يقتضى ألا تتوقف المواضعة عند حدود اللفظة الواحدة ، بل تتعداها إلى ما أطلقنا عليه (الكلام المفيد) الذي يحسن السكوت عليه ؛ لأن القوة المدركة التي تفرق بين الأشياء ، وتميز بعضها عن بعض بعلامات تدل عليها ، تعود وتركبها نوعاً من التركيب تتحرى به ما هو خارج

بعضها إلى بعض ، فيعرف ما بينها من فوائد . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها ، نكون قد وقعنا في الإحالة ، وهو أن يكون قد وضع للأجناس الأسماء التي وضعت لها لنعرفها بها حتى كأنه لو لم يكونوا قالوا : رجل ، وفرس ، ودار ، لما كان يكون لنا علم بمعانيها ، وحتى لو لم يكونوا قالوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجده في نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعقل نفيا ولا نهبأ ولا استفهاما ولا استثناء .

كيف ؟ والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم . فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساع في العقل ، لكان ينبغي إذا قيل : زيد ، أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر لك بصفة .

وإذا افترضنا في العلم باللغات أنه كان من مبتدأ الأمر إلهاما ، فإن الإلهام في ذلك إنما يكون بين شيئين يكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له ، أو يكون أحدهما منفيًا والآخر منفيًا عنه . وإنه لا يتصور مثبت من غير مثبت له ، ومنفي من غير منفي عنه . فلما كان الأمر كذلك ، أوجب ذلك ألا يعقل إلا مجموع جملة : فعل واسم ، كقولنا : خرج زيد ، أو اسم واسم كقولنا : زيد خارج . فما عقلناه منه وهو نسبة الخروج إلى زيد ، لا يرجع إلى معاني اللغات ، ولكن إلى كون الألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى ، وكونها مرادة بها^(٣٦) .

فالوضع ليس عملية جزئية يمكن التوقف عندها ، بل لا بد من مجاوزتها حتى تتماسك عناصر التركيب ، كمن يأخذ قطعة من الذهب أو الفضة ، فيذيب بعضها في بعض حتى تصبح قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا عدة معان .

ذلك أننا لم نأت بهذه الكلم لتفيد أنفس معانيها ، وإنما لتفيد وجوه التعلق التي بين الفعل الذي هو ضرب ، وما عمل فيه ، والأحكام التي هي محمول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغي أن ننظر في المفعولية من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمنا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علة للضرب ، أيتصور فيها أن تنفرد عن المعنى الأول الذي هو أصل الفائدة ، وهو إسناد ضرب إلى زيد ، وإثبات الضرب له ، حتى يعقل كون عمرو مفعولا به ، وكون يوم الجمعة مفعولا فيه ، وكون ضربا شديدا مصدرا ، وكون التأديب مفعولا له ، حين يخطر بالبال كون زيد فاعلا للضرب ؟

ذلك لا يتصور ؛ لأن عمرا مفعول لضرب وقع من زيد عليه ، ويوم الجمعة زمان لضرب وقع من زيد ، وضربا شديدا بيان لذلك الضرب ، وكيف هو وما صفته ، والتأديب علة له ، وبيان أنه كان الغرض منه .

النفس فتحاكيه . وهو تركيب شبيه بتركيب القضايا المنطقية السالبة أو الموجبة ، أو شبيه بتركيب الأحكام الشرطية . وبعض هذا التركيب يعتمد على الاقتضاء ، مثل الأمر والنهي وغير ذلك مما يجري مجراه :

« فتحدث حينئذ ألفاظ ، ويقع تأمل لها واصطلاح ، وأن يتم المحاكاة بها للمعقولات ، وتحدث به أصناف الألفاظ ، ويدل بصنف صنف منها على صنف صنف من المعقولات ، فتحصل الألفاظ الدالة أولا على ما في النفس ، وما في النفس مثالات ومحاكاة للتي خارج النفس ، وإنما قلنا أولا لأن أفراد المعاني المعقولة بعضها عن بعض ليس يوجد خارج النفس ، وإنما يوجد في النفس خاصة . والألفاظ ينفرد بعضها من بعض مدلولها بها على المعاني التي ينفرد في النفس بعضها عن بعض^(٣٧) .

ويرى العلوي أن الأشياء في التحقق والثبت على مراتب أربع : الأولى : تحققها في الذهن وتصورها ؛ وهذه المرتبة هي الأصل ، وعليها تترتب الموجودات الأخرى ؛ لأن الشيء إذا لم يكن له تصور في الذهن وتحقق ، فإنه لا يمكن وجوده في الخارج بحال . ثم إن بعض التصورات الذهنية قد يستحيل وجودها في الخارج ، كما تقول في القديم تعالى ، والقدرة القديمة ، والحياة القديمة ؛ فإن هذه وإن أمكن تصورها في الذهن ، لكن لا حقيقة لها في الخارج بالبرهان العقلي . وثارة يكون له وجود في الخارج وهو سائر الممكنات .

الثانية : التحقق في الأعيان ؛ وهذا نحوه ما يوجد في العالم من المكونات ، فإن لها تحققا في الوجود الخارجي والتعين الوجودي ، ولنا نريد بالوجود العيني كل مدرك ، ولكن كل ما حمله الوجود الخارجي عن الذهن ، مدركا كان أو غير مدرك .

الثالثة : الألفاظ الدالة على تلك الصور الخارجية والذهنية ؛ فإن هاهنا ألفاظا قد وضعت للدلالة عليها لضرب من المصلحة العقلية . الرابعة : الكتابة الدالة على تلك الألفاظ . فالمرتبتان الأوليان لا تقتصران إلى المواضعة ، لأنها عقليتان ؛ والمحتاج إلى المواضعة هو المرتبتان الثالثة والرابعة^(٣٨) .

(٦)

الغرض الأساسي من المواضعة إذن ليس مجرد أن تصبح الألفاظ رموزا أو علامات على أشياء ، إذ إن التأمل فيها يؤدي بنا إلى أن ندرك أن إفادتها متوقفة على العلم بكونها موضوعة ، وهو بدوره يتوقف على العلم بتلك المسميات ، فلو أننا استفدنا العلم بتلك المسميات من تلك الأسامي لكنا كمن يدور في حلقة لا يدرى أين طرفاها . وعلى هذا يكون الهدف الأصلي من وضع المفردات لمسمياتها هو أن يضم بعضها إلى بعض ، لتأتي الفائدة المركبة ؛ وهذا شيء يعم جميع المفردات مع ما يتركب منها . ويلزم على هذا أن يكون ذكر اللفظة المفردة وحدها بمنزلة صوت الحيوان في عدم تقديم الفائدة الكاملة^(٣٨) .

فاللفظ موضوع لأجل المعنى ؛ وهو سمة له ، وعلامة عليه . ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، وأن تتقدم عليها في تصور النفس ؛ لأنه لا يمكن أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل معرفة الأشياء . إن الألفاظ المفردة — التي هي أوضاع اللغة — لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — ولكن لكي يضم

وإذا كان كذلك بان وثبت أن المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو في وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولهذا نقول إنه كلام واحد^(٤٠) .

وليس معنى هذا أن عبد القاهر يقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلمة المفردة أصلا ، ولكن معناه أنه لا يتعلق بها مجردة عن معاني النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوحيدها فيها ، وإلا فإنك إذا فكرت في الفعلين أو الاسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء ، وأيهما أولى أن تخبر به عنه ، وأشبه بفرضك ، مثل أن تنظر أيها أمدح أو أذم ، وفكرت في الشئيين تريد أن تشبه الشيء بأحدهما أيها أشبه به ، كنت قد فكرت في معاني أنفس الكلمات ، إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معاني النحو ، وهو أن أردت جعل الاسم الذي فكرت فيه خبرا عن شيء أردت فيه مدحا أو ذما أو تشبيها ، أو غير ذلك من الأغراض ، ولم تحي إلى فعل أو اسم ففكرت فيه فردا ، ومن غير أن يكون لك قصد أن تجعله خبرا أو غير خبر^(٤١) .

المزية إذن تكون في التركيب ؛ لأن الألفاظ لا تفيد حتى تأتى على نحو خاص من التأليف ، ووجه معين من الترتيب ؛ فلو أننا عمدنا إلى بيت شعر ، أو فصل نثر ، وعددنا كلماته عدا كيف جاء واتفق ، وأبطلنا نضده ، ونظامه الذي عليه بني ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرنا ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد وأبان المراد ، كأن نقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) لأخرجناه من كمال البيان إلى المحال ، وسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أصبح من المحال أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص بمتكلم . وفي ثبوت هذا الأصل ما نعلم به أن المعنى الذي كانت له هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس ، والمتظمة فيها على قضية العقل . ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتنزيل . وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل والجمل المركبة ، وأقسام الكلام المدونة ، فقليل : من حق هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا أن يقع هنالك^(٤٢) .

وأما من يحاول إرجاع المزية والفضيلة إلى الألفاظ المفردة ، فالغالب أنه يجعلها صفة للألفاظ لأجل دلالتها الوضعية على مسمياتها ، ويحتمل احتمالا بعيدا أن تجعل صفة للألفاظ لا من جهة دلالتها على مسمياتها . ويتصدى فخر الدين الرازي لإبطال هذين الاحتمالين . فأما ما يدل على فساد الاحتمال الأول فوجهان :

الأول : أنه من المحال أن يكون بين اللفظين تفاضل في الدلالة الوضعية حتى يكون أحد المترادفين أدل على مفهومه من الآخر ، سواء كانا من لغة واحدة ، أو من لغتين ، أو يكون الموضوع لمفهوم أدل عليه من الموضوع لمفهوم آخر عليه . ولما امتنع التفاوت في الدلالة ، امتنع التفاوت في الفصاحة .

الثاني : لو كانت الفصاحة لأجل الدلالة اللفظية لكنت مقابلة اللفظة بمرادفها معارضة لها ، وكانت الترجمة معارضة لها .

أما ما يدل على بطلان الاحتمال الثاني فوجهان :

الأول : الفصاحة لو كانت صفة للفظ لكنت إما ثابتة لأحاد الحروف ، والعلم ببطلانه ظاهر ضروري ، أو لمجموع آحادها ، وهو محال ، فإن حصول المجموع لما كان ممتنعا امتنع اتصافه بصفة ثبوتية ؛ لأن ما لا يكون ثابتا لا يثبت له غيره .

الثاني : لو كانت الفصاحة عائدة إلى الكلمة من حيث تركيبها من الحروف ، لكان الجاهل بالعربية إذا سمع الكلام العربي الفصيح عرف فصاحته^(٤٣) .

(٧)

والبحث في دلالة الألفاظ على ما تدل عليه عملية ذات أبعاد واسعة ، بعضها يتصل بالبحث المنطقي ، وبعضها يتصل بالبحث الأصولي ، وبعضها بالبحث البلاغي ، وبعضها بمباحث اللغة .

والمقارنة بين اللفظ والمعنى تأتى من رصد الدائرة التي تمثل كل واحد منهما ومقارنتها بالأخرى ، حيث تتطابق الدائرتان تمام التطابق أحيانا . ولذا سميت الدلالة هنا دلالة المطابقة ، كدلالة الإنسان والفرس والأسد على هذه الحقائق المخصوصة ؛ فإنها مرشدة بالوضع عند إطلاقها على معانيها المعقولة . ويلاحظ هنا عدة أمور :

الأول : أنه لا يلزم في كل معنى من المعاني أن يكون له لفظ يدل عليه ، بل ربما كان هذا محالا .

الثاني : أن وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية ؛ لأن الألقاب تختلف على المسميات من جهة ما يفهم من الصورة الذهنية دون الموجود الخارجي .

الثالث : أن الألفاظ التي اتفق على مواضعها لمسميات مشهورة يجب أن تكون بحيث يسهل الوقوع عليها من الخاصة والعامة ، كما يجب ألا تكون موضوعة بإزاء المعاني الدقيقة التي لا يفهمها إلا من له ذكاء خاص ، أو إلمام بثقافة معينة .

وأحيانا قد لا تتطابق الدائرتان ، بل يحدث نوع اهتزاز يخلخل من هذا التطابق ، فلا تدرك المعاني من الألفاظ مباشرة ، بل من خلال عملية عقلية تحاول استبطان الدلالة الأصلية للوصول إلى محتوياتها الجزئية فتستفيد منها ضمنا .

فلفظ الفرس والأسد والإنسان يمكن أن يدرك منها بعض ما تتضمنه من دلالات ، كالجمحية والحيوانية والإنسانية ؛ فإن هذه المعاني كلها تدل عليها هذه الألفاظ عند الإطلاق ، فهي تتضمنها من حيث إن هذه الحقائق لا تتعقل من دون الصفات المذكورة ، فدلالته من جهة تضمينها إياها .

وقد تجاوز المقارنة إطار الدائرتين إلى عملية الربط بينهما من خلال مفهومات تلزم عنهما ، وذلك كأن نفهم من لفظ الإنسان والفرس أنها متحركتان ، وأنها شاغلان للجهة ، وغير ذلك من الأمور اللازمة^(٤٤) .

وتأتى بعد المواضع عملية أخذ الألفاظ - بوصفها علامات - لطبائعها على مستويات تلعب دورا مؤثرا في البناء التركيبي ، بحيث نستطيع من خلال رصدها تعرف طبيعة النظام اللغوي الذي يسيطر عليها ، سواء في مستوى الأداء الإخباري المؤلف ، أو مستوى

الاداء في الصياغة الأدبية بما تحويه من عدول عن نمط المواضعة وحدودها المرسومة .

وينابيع العلوى هذه العملية في تدقيق يتناول فيه بناء اللفظة وما يمكن أن ينتج عنه من دلالة ، كما يتناول جزئيات هذا البناء ودورها في الدلالة أيضا ، ثم يتدرج إلى التركيب ليلاحظ عناصره التكوينية .

فاللفظ قد لا يدل على شيء من أجزائه ، وهو المفرد ، فإن كل واحد من أجزائه لا يدل على شيء .

ذلك أن اللفظ المفرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهومية ، بحيث لا يحتاج في فهم معناه الإفرادى إلى غيره ، أولا يكون كذلك ؛ والثاني هو الحرف . والأول إما أن يكون اللفظ الدال عليه دالا على الزمان المعين لمعناه أو لا يكون دالا ؛ فإن دل فهو الفعل ، وإن لم يدل فهو الاسم .

ثم الاسم إن كان دالا على معنى جزئي ، فهو إن كان كناية فهو (المضمر) ، وإن كان غير مكنى عنه فهو (العلم) ، وإن كان دالا على معنى كلي ، فهو إما أن يكون اسما للماهية نفسها ، فهو (اسم الجنس) ، كالرجل والسواد ، وإن كان مفيدا لوصف من الأوصاف فهو (الاسم المشتق) ، كالضارب والقاتل .

ثم اللفظ المفرد والمعنى قد يتحدان جميعا ، أو يتكثران ، أو يتكثر اللفظ ويتحد المعنى ، أو العكس . وينتج من ذلك توصيف للمفردات يعطيها نوعا من التمايز .

ذلك أنه إذا اتحد اللفظ والمعنى جميعا ، ننظر في المسمى ، فإن كان تصويره مانعا من الشركة فهو (الاسم العلم) ، وإن لم يكن مانعا ، فحصول ذلك المعنى من تلك الألفاظ إما أن يكون على وجه الاستواء من غير زيادة أو لا يكون . فإن كان على جهة الاستواء لا غير فهو (المتواطىء) ، كإنسان ورجل ؛ وإن كان مع الاستواء إفادة الشمول والإحاطة فهو (المستغرق) ؛ وإن تكثرت الألفاظ والمعاني ، فتلك هي الألفاظ (المتباينة) ، كالسما والأرض والإنسان ؛ وإن تكثرت الألفاظ واتحد المعنى ، فهي الألفاظ (المترادفة) ، كالعلم والمعرفة والدراية وغير ذلك . وإن اتحد اللفظ وتكثر المعنى فهو (المشترك) . ثم يتقل العلوى إلى مستوى التركيب فيتابعه تفصيليا من خلال تحديد الغرض الأساسى منه ، وهو الإفادة والإفهام . لكن هذه الإفادة تتنوع وتتكرر حتى تصل إلى رسم حدود الجمل وما تحتمله من إمكانات تعبيرية من خلال تقسيمها المعروف إلى خبرية وإنشائية^(٤٥) .

وطبيعة العلامة تقتضى الاختصاص ، على معنى أن دلالة اللفظ على مسمى دون مسمى مع استواء نسبته إليهما يمتنع . والاختصاص لكونه أمرا ممكنا يستدعى في تحقيقه مؤثرا مخصصا . وذلك المخصص إما أنه الذات أو غيرها . وغيرها يقودنا إلى الله أو غيره . ولا يعقل أن يكون المخصص أمرا ذاتيا ؛ لأن ما بالذات لا يزول بالغير . وعلى هذا ما كان ممكنا أن يتقل اللفظ من الحقيقة إلى المجاز ، كما أنه لو كانت دلالة ذاتية لامتنع ألا تدلنا الكلمات الهندية - مثلا - على معانيها ، ولكان يمتنع اشتراك اللفظ بين متنافيين (كالناهل) للعتشان والريان ، و (كالجون) للأسود والأبيض ، لاستلزامها ثبوت المعنى مع انتفائه .

ومن هذا المنطلق يرى السكاكى أن المفردات (رموز) على

معانيها ، وإن كان هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف تختص بها ، كالجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ؛ وهى ذات تأثير دلالي محدود ، « مثل ما ترى في (الفصم) بالفاء الذى هو حرف رخو ، لكسر الشيء من غير أن يبين ؛ و (القصم) بالقاف الذى هو حرف شديد ، لكسر الشيء حتى يبين ؛ و (الثلم) بالميم الذى هو حرف خفيف ، ما يبنى للخلل في الجدار ، و (الثلب) بالباء الذى هو حرف شديد ، للخلل في العرض ؛ و (الزفير) بالفاء لصوت الحمار ، و (الزئير) بالهمز الذى هو شديد لصوت الأسد ، وما شاكل ذلك ، وأن للتركيب (كالفعلان) و (الفعلى) بتحريك العين منها مثل : (النزوان) و (الحيدى) ، و (فَعْل) مثل (شرف) ، وغير ذلك ، خواص أيضا ؛ فيلزم فيها ما يلزم في الحروف . وفي ذلك نوع تأثير لأنفس الكلم في اختصاصها بالمعاني والمرجع بالآخرة أمر واحد ، وهو الوضع^(٤٦) .

هكذا أدى التفكير في مفردات اللغة إلى تأكيد عملية تقسيمها إلى وحدات محددة تعتمد على قيم المخالفة في إثبات تمايزها ؛ ومن ثم تبع هذا التمايز استخداما بوصفها علامات يستحضر بها التصور الذهني لدى المتلقى ، لكن الذى لا شك فيه أن هذه العلامات تأتى عملة بكثير من خبرات قائلها وتجاريه ، على نحو يكسبها طابعا ذاتيا ، بخاصة في مجال التعامل الإبداعي .

ثم يضاف إلى ذلك بعض تلك الملاحظات الصوتية التى لا حظها رجل كالسكاكى ؛ وهى ملاحظات لا يمكن إغفالها كاملا إذا أردنا أن نقيس ضغوط الدلالة في عملية التوصيل ، كما لا يمكن إغفالها إذا أردنا أن نحلل نصا لغويا للكشف عن نظامه الداخلى ، واستكناه النية الجمالية المبيتة فيه .

ومن قبل السكاكى كانت هناك ملاحظات مقتضبة أحيانا وموسعة أحيانا ، تدور حول صلة اللفظ بمدلوله . وقد استرعى ذلك أنظار اليونان القدماء ، وشغلتهم هذه الصلة ، وهل هى طبيعية كالتى بين الأسباب الكونية وما يتسبب عنها ؟ وهل هى كالصلة بين النار والاحتراق ، وككل تلك القوانين الكونية وما يترتب عليها من ظواهر أو خواص ؟

وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت محاولات للربط بين الألفاظ ومدلولاتها ربطا وثيقا ، وجعلها سببا طبيعيا للفهم والإدراك ؛ فهناك تلازم ضرورى بين الدلالة والنطق .

(٨)

ويبدو أن هذا التفكير أثر بشكل أو بآخر في الدراسات اللغوية العربية ، وظهر أثره واضحا عند رجل كابن جنى في خصائصه ، الذى حاول أن يقنن العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومعناه .

وقد جاء التقنين على مستويات ثلاثة :

المستوى الأول : نجد فيه نوعا من التلاقى في المعنى وإن اختلف المبنى ، حيث يكون للمعنى الواحد أسماء كثيرة . فإذا بحثنا عن أصل كل اسم منها وجدنا معناه يفضى إلى معنى صاحبه .

ومن ذلك قولهم (خُلِقَ الإنسان) ؛ فهو فى مبناه على (فَعْل) ، من (خلقت الشيء) أى (ملسته) ؛ ومنه (صخرة خلقت) ،

وكذلك تأتي (استفعل) في أكثر الأمر للطلب نحو (استسقى واستطعم واستوهب واستمنح) .

كما لاحظ الرجل أن تكرير العين في المبني دليل على تكرير المعنى في الفعل ، مثل (كَسَر و قَطَعَ و فُتِحَ و غُلِقَ) . وهذا الدليل نابع من وجود علاقة بين هذا التكرير وقوة المعنى ؛ فقوة اللفظ ينبغي أن تقابل قوة الفعل . والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك لأنها واسطة لها ، فصارا كأنهما سياج لها .

ويتبع ذلك في باب المبالغة تكرار اللام إذا تكررت العين معها نحو (دمكَمْكَمْ ، وصمحمحم ، وعركرك ، وعصيصب ، وغشمشم) . وقد يكون اختيار الحروف نتيجة لتشابه أصواتها بالأحداث اعتمادا على ترتيبها ، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره ، وتوسيط ما يضاهي أوسطه ، سقوا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . وذلك قولهم : (بحث) فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء لصحلتها تشبه غلاب الأسد ويراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض ، والثاء للنفث والبت للتراب .

وقد بُني كثير من المفردات من خلال تسمية الأشياء بأصواتها ، مثل (غاق) للغراب لصوته ، وقول الشاعر :

بينما نحن مرتعون بفالج
قالت الذَّلَحُ الرِّوَاءُ إنَّه

فهذا حكاية لرزمة السحاب وحين الرعد .
ومنه قولهم : بسملت ، وهيللت ، وحولقت ؛ فكل ذلك وأشباهه إنما يرجع في اشتقاقه إلى الأصوات (٥٢) .

وبالرغم من أن ابن جني وغيره من اللغويين قد تكلفوا كثيرا من العنت والجهد في مثل هذه البحوث ، وبذلوا جهدا سخيا في الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى - بالرغم من ذلك يظل هذا الجهد في حدود الإطار الجزئي الذي لا يمكن تتبعه في نظام اللغة بوصفه نسقا مطردا .

لقد آلت المسألة في نهاية الأمر إلى مسلكين ؛ أحدهما يربط اللغة ومفرداتها بالدلالة ربطا طبيعيا ، ويرى أن التدخل البشري جاء من خلال رصد الظواهر الخارجية ؛ ثم ربطها بحركة الإدراك الحسي ، لتتحول العلاقة تبعا لذلك إلى نوع من التطابق الذي لا ينفك أبدا .

والمسلك الآخر يرى أن هناك حركة للمصياغة جاءت عن وعي وقصد من خلال وجود تصور أولي للاتفاق بين أفراد المجتمع لاستخدام رمز معين ليدل على ظاهرة معينة ؛ أي أن مسألة الجبرية في تلازم اللفظ والمعنى تأتي من خلال اتفاق بين أفراد . ومن هنا يجوز لهم أن يمحوروا في هذا الاتفاق ، ويخلخلوا أصول هذا التوافق ، بحسب ما يعين لهم من ناحية ، وبحسب احتياجاتهم من ناحية أخرى .

(للملساء) ؛ ومعناه أن خلق الإنسان هو ما قدر له ورتب عليه . فكأنه أمر قد استقر وزال عنه الشك .
وقد يتلاقى وزنان مختلفان على دلالة واحدة مثل (الصَّوَار) الذي يقال للقطعة من المسك ، قال الأعشى :

إذا تقوم يضوع المسك صورة
والعنبر السورد من أردانها شمل

ف قيل له (صَّوَار) لأنه (فُعَال) من صاره يصوره إذا عطفه وثناه ؛ وإنما قيل له ذلك لأنه يجذب حاسة من يشمه إليه ، وليس من خبائث الأرواح فيعرض عنه (٥٧) .

المستوى الثاني : يتلاقى فيه المبني والمعنى عندما نأخذ أصلا من الأصول الثلاثية فنعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا ، نجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه . من ذلك تغليب مادة (ج ب ر) ، فهي أين وقعت للقوة والشدة ؛ منها (جبرت العظم والفقر) إذا قويتها وشددت منها ؛ ومنها (الجبر) الملك لقوته وتقويته لغيره ؛ ومنها (رجل مجرب) إذا جرسه الأمور ونجذته ، فتقويت منته ؛ ومنه (الجراب) ، لأنه يحفظ ما فيه ؛ ومنها (الأجر والبجرة) ، وهو القوى السرة ؛ ومنه (البرج) ، لقوته في نفسه ، وقوة ما يليه به ، وكذلك (البرج) لقاء بياض العين وصفاء سوادها ، هو قوة أمرها ؛ ومنها (رجبت) الرجل إذا عظمت وقوت أمره ؛ ومنها (رجب) لتعظيمهم إياه عن القتال فيه ، وإذا كرمتم النخلة على أهلها فمالت دعموها بـ (الرجة) ، ومنها (الرباجي) وهو الرجل يفخر بأكثر من فعله (٥٨) .

المستوى الثالث : تتقارب فيه المباني والمعاني ؛ وقد يكون المبني على ثلاثة أحرف مثل (ولوقة) و (ألوقة) (٥٩) ، و (ينجسج) و (النجوج) (٦٠) .

وقد يتقارب المبنيان فيكون أحدهما ثلاثيا والآخر رباعيا ، أو يكون رباعيا والآخر خماسيا ، مثل (سبط) و (سبطر) ، و (لؤلؤ) و (لال) .

ثم يتسع الباب لتقارب المباني نتيجة لتقارب المعاني في مثل قول الله سبحانه : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤْزِمُهُمْ أَزَا ﴾ ، أي تزعمهم وتقلقهم ؛ فهذا في معنى (تهمزهم هذا) . والهمزة أخت الهاء ؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين (٦١) .

ويضيف ابن جني إلى ذلك بعض ملاحظاته الدقيقة ، التي تؤكد وجود نوع من التناسب بين المبني والمعنى ؛ فالمصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير ، نحو (الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقة والصعصة والجرجرة والفرقرة) .

وكذلك تأتي (الفَعْل) في المصادر والصفات للسرعة ، نحو (البشكى) و (الجمزى) و (الولقى) .

الهوامش

(٣) الفروق اللغوية - أبو هلال العسكري - تحقيق حسام الدين القدسي . دار الكتب العلمية - لبنان سنة ١٩٨١ : ٥٤ .
(٤) السابق : ٥٥ .

(١) انظر ابن سيده : المخصص . تحقيق لجنة التراث العربي - دار الآفاق الجديدة - بيروت - السفر الثالث عشر : ١٥٤ .
(٢) انظر : لسان العرب - طبعة دار المعارف : ٣٠٨٤ .

- (٥) السابق : ٥٥ .
- (٦) السابق : ٥٦ .
- (٧) لسان العرب : ١٧٢٧ .
- (٨) انظر د. زكي نجيب محمود : من زاوية فلسفية . دار الشروق - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢ : ٩٩ - ١٠٣ .
- (٩) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة سنة ١٩٤٨ : ٧٦/١ .
- (١٠) السابق : ٧٦/١ .
- (١١) الرماني : إعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر - تحقيق محمد خلف الله و الدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ١٠٦ ، ١٠٧ .
- (١٢) البيان والتبيين : ٧٨/١ .
- (١٣) انظر السابق : ٧٨/١ .
- (١٤) السابق : ٧٩/١ ، ٨٠ .
- (١٥) صبح الأعشى - القلقشندي - دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٨ : ٥/٣ .
- (١٦) البيان والتبيين : ٨٠/١ .
- (١٧) السابق : ٨١/١ ، ٨٢ .
- (١٨) الفارابي : كتاب الحروف - تحقيق محسن مهدي - دار المشرق - بيروت سنة ١٩٦٩ : ٦٢ - ٦٤ .
- (١٩) البيان والتبيين : ٧٥/١ .
- (٢٠) السابق : ٧٥/١ .
- (٢١) كتاب الحروف : ١٣٧ .
- (٢٢) الفروق اللغوية : ١٠ .
- (٢٣) انظر : اللغة العربية ، معناها ومبناها . د. تمام حسان - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ : ٧٦ ، ٧٧ .
- (٢٤) البيان والتبيين : ٧٩/١ .
- (٢٥) سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجي - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ٢٢ .
- (٢٦) السكاكي : مفتاح العلوم - دار الكتب العلمية ببلنات : ٤ .
- (٢٧) السابق : ٦١ .
- (٢٨) ابن يعقوب المغربي : مواهب الفتاح - ضمن كتاب شروح التلخيص ، عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧ : ٨/٤ - ١٠ .
- (٢٩) دلالة الألفاظ - د. إبراهيم أنيس - الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ : ٤٢ .
- (٣٠) ابن جني : الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - عالم الكتب - بيروت سنة ١٩٧٣ : ١٧/١ .
- (٣١) شرح العلامة (ابن عقيل على ألفية ابن مالك) - مصطفى البابي الحلبي بمصر سنة ١٣٤٤ هـ : ٣ .
- (٣٢) الخصائص : ٤٤/١ .
- (٣٣) سر الفصاحة : ٣٣ .
- (٣٤) انظر كتاب الحروف : ٦٧ .
- (٣٥) السابق : ١٤٠ ، ١٤١ .
- (٣٦) السابق : ٧٦ .
- (٣٧) يحيى العلوي - الطراز - المنقطف بمصر سنة ١٩١٤ : ١٢٢/١ ، ١٢٣ .
- (٣٨) انظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - فخر الدين الرازي - الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٣٦ .
- (٣٩) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز - تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي . مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩ : ٤٧٣ ، ٤٧٤ .
- (٤٠) السابق : ٣٧٦ .
- (٤١) السابق : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .
- (٤٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - دار المعرفة ببلنات سنة ١٩٧٨ : ٢ ، ٣ .
- (٤٣) نهاية الإيجاز : ١٢ ، ١٣ .
- (٤٤) انظر : الطراز : ٣٤/١ - ٣٨ .
- (٤٥) السابق : ٤٠/١ - ٤٣ .
- (٤٦) مفتاح العلوم : ١٥١ .
- (٤٧) الخصائص : ١١٣/٢ - ١١٨ .
- (٤٨) السابق : ١٣٣/٢ - ١٣٦ .
- (٤٩) اللوكة والالوكة : طعام جيد من الزبد والرطب .
- (٥٠) عود طيب الرائحة يتخربه .
- (٥١) الخصائص : ١٤٥/٢ - ١٤٧ .
- (٥٢) السابق : ١٥٢/٢ - ١٦٥ .



الشعر

وصفه الشعر

في الترات*

حمادي صمود

مازلنا نقرأ بين الحين والحين مقالات حادة اللهجة ، تتصل بالكتابة الشعرية ، يطالب بعضها بدفع حركة التجديد إلى أقصاها ، بحثا عن الشكل الممكن الذي يستجيب لحاجات التعبير المتطورة ، ويبني كيانا إيقاعيا وداليا منسدا في العصر ، في جل من مراسم الشعر التقليدية ، ويصادر بعضها . وقد مضى على بدايات التجديد ما يزيد على نصف قرن ! هذا حق . وباسم سلطة التراث مازال هناك من يشككون في كثير مما أنجز ضمن حركات التجديد من معالم شعرية متميزة ، ويذهبون في الاحتجاج لسمت العرب في كتابة الشعر مذاهب تزيد في قطع صلته بالعصر من حيث تريد تدعيمها .

ويشعر القارئ أنه واقع في الحالتين في دائرة تسلط خطابين متنازعين يصعب التقريب بينهما ، لأبهما - وراء قضايا الشعر والأدب - يدافعان عن مواقع فكرية وأيديولوجية مختلفة اختلافا يصل إلى القطيعة أحيانا .

إن النقاش في قضايا الكتابة ، كالتقاش في غيرها من الإشكالات المطروحة علينا في تبيين مسالك التطور ، مفعم إلى حد التشيع بالأهواء والتزعجات والانتهايات . ولذلك نجد الكلام يقال والنصوص تبنى على مقاس النص المضاد لا على مقتضيات البحث والتبيين . ومن هنا انبنى هذا النقاش على غموض المفاهيم وتداخلها ، وربما تعمّد الخلط بينها .

قد يكون كلامنا متأثرا بما نقرأ في تونس ، وقد لا تكون المسألة مطروحة في بعض البلدان العربية على هذا النحو ؛ ولكننا لاحظنا أننا نشترك في عدم الإقبال إقبالا جديا على ترشيد « المعركة » وتطويق الخطاب الأيديولوجي الأخذ برقابها .

وإننا في هذا المقال نشارك بجهود متواضع في هذا التطويق ، بالتمييز بين مفهومين في دراسة الشعر : التمييز بين الشعر نمطا للكتابة والشعر صفة للكلام ورشحا عنه ؛ وهو الثنائي القائم في الدراسات الإنشائية بين الشعر والشعرية ، أو بصفة أوسع بين الشعر و« الأدبية » ؛ أي بين الوجه المخصوص للكتابة ، والقوانين الإنشائية الكلية ، التي لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانات من إمكانات تحققها .

وتطوره . ورأوا في انبناء البيت على الانتظام رتبة عملة ، كما عدوا القافية قيما شكليا يحول عمل الشاعر إلى جرى وراء الموافقة الصوتية وإن كان على حساب المعنى .

ولقد جمع أدونيس المعان السابقة في قوله :

« الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوّ الشعر ؛ فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق ، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ؛ فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية ، وذلك حكم عقل منطقي »^(١) .

— الشعر طريقة في الكتابة :

لم تلق مقولة من مقولات التراث من الانتقاد ما لقي حدّ الشعر في قولهم :

« الشعر كلام موزون مقفى ، دال على معنى » .

وقد رأى فيه دعاة التجديد قتلا للشعر ومعتلا للإبداع ؛ لأنه حدّ يضع الشعراء في شروط الاتباع ، ويخضعهم لنموذج تقليدي يقوم على الإيقاع الخارجي البسيط ، وليس فيه آية قدرة تحويلية تثرى الإبداع

* قدم هذا البحث إلى مهرجان الربيع السادس ، نوفمبر ١٩٨٥ .

من هذا المنطلق طالبت أجيال من الشعراء بمجاوزة نظام القصيدة ، وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم الشعر العربي كما حددتها الممارسة الطويلة ودعمها الخطاب النقدي الدائر على تلك الممارسة .

وتمت المجاوزة على مراحل :

— مرحلة تناولت معمار القصيدة الغرضي بتخليصها من المطالع التقليدية وربطها بالعصر . والأكيد أن المضامين الجديدة أسهمت بقسط وفير في تخليصها من المطالع والمقدمات . وهذه المجاوزة هي ، متى استثنينا بعض الشعراء ، قدر مشترك بين الشعراء منذ ما يزيد على نصف قرن .

ويبدو أن القصيدة العمودية تسير في اتجاه الانفصال عن تجربة الشاعر العربي القديم ؛ ولم يبق يربطها بتلك التجربة ، في الظاهر ، إلا البنية الصوتية الخارجية .

— مجاوزة ثانية تناولت معمار القصيدة في اتجاه أفقى بالتخلص من حيز البيت ، وسلوك أسلوب جديد في الحلول بالمكان وتنظيمه ، مقام على رفض أن يرتبط القول بكم صوتي مرتب على نحو ما ينزل بمكان لا تبنيه عملية الشعر ذاتها . ومعنى ما تقدم التمرّد على أهم ركن من أركان الشعر القديم ، المتمثل في التوازي الصوتي المعنوي الذي يفرضه ورود القافية قفلا للبيت ، يصب ما قبله فيه ، ويشد هو ما جاء قبله إليه .

وقد قامت بأعباء هذه المرحلة حركة ما سمي بالشعر الحر الذي تعود الريادة فيه للعراق بلا منازع .

وعلى ما حظيت به هذه الحركة من اهتمام ، وما ألف في شأنها من دراسات جدية عميقة ، فإننا لا نستطيع الربط بدقة بينها وبين خصائص المرحلة التاريخية التي شئت فيها ، ومعرفة ما إذا كانت هذه الحركة إيذانا بانقطاع في مستوى ما يؤسس ذاتنا الثقافية ، أم أنها على ما تعلن من ابتعاد عن النموذج ، وانفصال عنه . حركة في السطح تباشر التواصل إذ تعلن الانقطاع .

والرأي عندنا ، وهو رأي نقوله ولا نتشبه به ، أن الحركة تقوم وظيفيًا على نقيضتين :

(أ) — الإعلان عن تأزم القصيدة التقليدية ، وصعوبة أن يتواصل نغمها .

(ب) تثبيتها ودعمها بالمبادرة إلى تبديلها بالحفاظ على كثير من مقوماتها .

وهذه الخصائص من طبيعة الفكر الإصلاحي . ويكون من المفيد أن ننفلد إلى داخل التجربة الجديدة ، لنفهم طبيعة الكيان الذي تريد تأسيسه .

— مرحلة ثالثة نعيشها اليوم ، يعلن أصحابها ضرورة مجاوزة المجاوزة . وقد تجلّ ذلك في أشكال مختلفة هي : « غير العمودي والحر » ، و « قصيدة النثر » أو « النثيرة » وما إلى هذه التسميات التي تمتلئ بها مجلاتنا الأدبية .

إن الشعر المعاصر سعى دائب للربط بين تجليات الإبداع باللغة و « روح العصر » ، وهو قطب الرّحى في إشكالية الحداثة والمعاصرة ، التي تسعى جلّ مظاهر الخطاب العربي لأن تكون في صلبها . وقد

أعطت حركات التجديد إنتاجا شعريًا متميزًا ، كما استطاعت بعض التجارب تحويل الشعر عن النمط البياني القديم ، والزج به في مغامرة الكتابة الجادة المضنية .

وليس في نية هذا المقال استنقاص هذه الحركة ؛ فلقد غدت معلما من معالم ثقافتنا ، واستطاعت أن تغير بعمق ذائقتنا الفنية إنشاء وتقبلا . وإنما غرضنا ما أحاط بتجربة الحداثة في الشعر من القراءات التي قام بها الشعراء والنقاد في صورة مجادلات أو بيانات أو دراسات تبين لنا بعد القراءة أن فيها كثيرا من التحامل في الحكم ، وربما التجنى على القدماء في نظريتهم في الشعر .

فما معنى تعريفهم الشعر بعنصري الوزن والقافية ؟

النظر في تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظر قاصر لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحد ، لأنه مستمد من المقابلة ذاتها . فالخصائص المميزة لأحد النمطين ليست مستمدة مما فيه ولكن بما ليس في غيره . وهو أمر تسكت عنه جلّ الكتابات ، ويؤدي السكوت إلى سوء التقدير ، ويغلق دون النظرية العربية في الشعر منفذا من منافذ فهمها لعدم تقدير النسق الذي بنته واعتمدت عليه .

ويقراءة النصوص القديمة يتبين أن النظم / النثر زوج منهجي استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية في باب ما سمّوه تأليف العبارة .

يقول ابن وهب الكاتب (القرن الرابع) :

«واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا ؛ والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام» (١) .

وقد وجدوا للمفهومين قدرة إجرائية كافية للإحاطة بأصناف الكلام . ولم تكن مجارى الخطاب توجههم إلى أكثر من التنوع على هذه الأصول ، فكان الشعر قصيدا ورجزا ومسظا ومزدوجا . ولم يخل المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا . . .

لذلك سعوا إلى ضبط خصائص كل نمط بحمل الواحد على الآخر ، فكان أن قابلوا بين :

- الشعر / الكلام .
- القول الشعري / القول الحقيقي .
- القول الشعري / القول العادي .
- الشعر / غير الشعر (٢) .

وقد جمع ابن طباطبا العلوي كلّ هذه المشاغل في تعريفه : « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم » (٣) .

وواضح في هذا الحدّ عد الانتظام أو النظم خاصية مميزة للشعر ، بل المميز الوحيد بين النمطين . ومعنى هذا أنها مؤشر النمط ورأسه الأساسى والدال عليه . ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحدّ على نوع من النثر ، وإنما هو تمييز بين الشعر ومختلف تجليات النثر . ونصوص التراث في حدّ الشعر تؤكد كلها أن الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشعر ومميزاته ، حتى إن بعضهم عدّها من جوهره ، تمكن له في جنسه بقدر اشتماله عليها .

«الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية» (٤) .

« إن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية ؛ فكلمها كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر »^(٧) .

« إن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد من جملة جوهره »^(٨) .

ومفهوم الانتظام مفهوم شكل صوتي ، علقوه بالوزن والقافية . وعندما تبين لهم أن الطاقة التمييزية للمفهومين ليست قاطعة ، أضافوا ضوابط أخرى ، أهمها القصد ، الذي ذكرته بعض التعريفات لأسباب عقائدية واضحة .

إذن فالوزن والقافية يمثلان عناصر صوتية إيقاعية وظيفتها تمييزية ، وهي أكبر المداخل إلى نظرية الأجناس في الأدب . وقد تعلق التمييز بالبنية الخارجية ؛ إذ يحمل المصطلح على أديمه مادته بالنظر إلى النظم والنثر بوصفهما صورتين ماديتين ، استعارهما النقاد للكلام من نظم الدر أو الحب ونثره . فالنثر صورة على غير رسم ، في حين أن النظم صورة على هيئة معلومة ورسم بين .

وعلى هذا التمييز انبنت نظريتهم في القدرة والبراعة والتفوق ، ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر .

فبراعة المنشئ ، وتفضيل شاعر على شاعر ، وتحديد مراتب الشعراء ، أمور مرتبطة بفكرة القيد . إن البيت جملة من القيود الصوتية الإيقاعية المعنوية ؛ والشاعر مطالب أن يذيق في مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية ، وأن يشغل هذا الحيز المحدود برسم لغوي يجاوز به يحرك في اللغة من طاقات الإيجاء والرمز .

إن القدرة والبراعة في الانتقال من حال من لا يبذل جهدا في إثبات اللغة ، لأنها تتثال عليه انشبالا بما هي جزء من طبيعته ، وأهم مقوم من مقومات آدميته ؛ وهي حال من يؤدى اللغة ولا شعور بوجودها بما هي تشكل ، لأنها تجري في كلامه جسما شفافا غائبا ، يؤدى رأسا إلى ما يدل عليه - إلى حال المتكلم الذي تكون اللغة في كلامه القضية ، يؤدبها على حسب مقتضيات ، ويجريها إجراء محكما إراديا ، ينعكس فيه الفاعل على آلة الفعل .

ولقد دفع النقاد العرب مسألة القدرة إلى أقصاها ، وانتهاوا إلى أن أعلى مراتب البراعة السيطرة على القيد المضروب ، وفك الحصار المفروض ، حتى لا أثر لها في المنجز من اللغة ، وبذلك يتأكد أن الإبداع فوق القانون . هكذا نفهم هذه الاعتبارات النقدية المنشورة في كتبهم :

« كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف »^(٩) .

« أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما »^(١٠) .

والقرينة الدالة في كلامهم على أن هذه المرحلة هي قمة البراعة ، وصفهم هذا النوع من الشعر بـ « المَطْمَع » ؛ وذلك من جهة صورته الظاهرة ، لشبهها بما يجري على ألسنة الناس فيه ، ولكن سرعان ما يتبينون أن السهولة منم الفن والإبداع .

وعلى هذا النحو نفهم لماذا احتلت القافية مكانة متميزة في معمار القصيدة في نظرية للبراعة ، تستند إلى مقياس القيد ؛ فهي تحقق للقصيدة - أولا تحقق - بحسب قدرة الشاعر على التحرك مقيدا على نحو منتظم صوتيا ومعنويا ؛ إذ هي - كما سبق أن قلنا - المرآة العاكسة

لكل البيت ، ونهاية المطاف للمعنى الذي يجري وراءه الشاعر . ثم إنها - إلى ذلك - المحرق الذي يتركز فيه تراكب النظامين الصوتي واللغوي ، على نحو يؤكد صلتها بنظام المعنى في العمل الشعري ؛ وهو ما أدركه منذ وقت مبكر جل النقاد العرب .

فما عسى أن تقول اللغة مقيدة ، وما الطاقات التي على الشاعر أن يستكشفها فيها لمراوغة هذا التسلسل ، حتى تقول تجربة ذاتها كاملة في ذلك الإطار ؟

لا سبيل إلى ذلك إلا القدرة الفائقة على التصرف في اللغة ، أو إدراك خفايا الأشياء ودقيق الترابطات بينها ، فيروض الشاعر كل ذلك ، ويصبح حيز البيت متسعا ، يقول في مداه الشاعر بعض تجربته ، ويشر بلامح ما لم يقل ولم يأت منها .

ولما يؤكد تلازم النظم / النثر في استصفائهم الخصائص التمييزية مقارنة في باب الجوازات بين الشاعر والمتكلم . فإذا تساويا في « الفلج » كانت مزية الشاعر أكبر . وأما المعنى والإسهاب :

« إذا وقع في الشعر والقول كان الشاعر أعذر ، وكان العذر على المتكلم أضيّق ؛ وذلك أن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ؛ فالكلام يضيّق على صاحبه ، والنثر مطلق غير محصور ، فهو يتسع لقائله »^(١١) .

فالوزن والقافية حصار ومضايق متأية من تزواج نظامين مختلفين : نظام لغوي ونظام إيقاعي مختلف التجليات ، له صلة بأبعد ما في الإنسان من أغوار روحية ، وله صلة بهيئته وشكله الخارجي .

على هذا النحو تكون اللغة في الشعر مشدودة دلالات وهياكل إلى هذه البنية المتسلطة ، فيصبح الفعل الشعري فعلا تحويليا يغير من طبيعة اللغة ذاتها ، بما أنه يعيد صياغتها صياغة تستجيب لمقتضيات النسقين . هكذا نفهم باب الجوازات ؛ ففيه إشارة إلى التحولات التي ترشح من تراكب النظامين ، فيتسبب النظام الإيقاعي في تغيير بنية اللغة ، كما يسهم نظام هذه في إخضاع الميزان النظري له . وفي هذا الإطار يصبح الحديث عما « يجوز للشاعر بالضرورة » من جوهر العملية الشعرية ذاتها ؛ لأن الجواز من غير حد معناه انتفاء النظام ، أو بصورة أدق انتفاء عمل النظام . ففي الشعر جوازات ولكنها محدودة ، حتى لا ينتقض ما به يميز بين الشعر وغيره من الإنجازات اللغوية . وكلما كان الشاعر مستغنيا عن هذه الرخصة كانت مرتبته في الشعر أدخل . والبراعة أن يفك الشاعر قيده ولا معين ، إيدانا بأن الفعل الإبداعي فعل مغصوب ، يقوم على معادلة السلطة ومجاوزتها ؛ أي أنه فعل من طبيعة متحفزة ، يسير في مواجهة التحدى . وسلطة القاعدة - متى تعمقنا النظر - لا تختلف عن أشكال السلطة الأخرى ؛ إنها من طبيعتها .

والنصوص الرائعة التي احتفظت بها أمهات الأدب والنقد في أخبار الشعراء ، حيث تكثر الاستعارات المشيرة إلى معاناة الكتابة وآلام ميلاد الشعر ، صورة من صور الضيق والحصار المضروب على الفعل الإنشائي . ومن هذا اشتقوا أيضا بابا من أبواب المفاخرة والزهو ؛ فقول الشاعر :

« أنام ملء جفوني عن شوازدها »

يجرك في القارىء كل هذه المعاني الخافقة بالعمل الشعري . لكن هل لهذه العناصر قدرة توليدية ؟ أي هل ينشأ الشعر أو الفعل الشعري من إخضاع اللغة للإيقاع ؟

(ب) الشعر صفة للكلام :

البنية الصوتية الإيقاعية وتولد الفعل الشعري ، مسألة شائكة عويصة ، ليس في علمنا عنها أكثر من علم القدماء ، حيث قرنوا في مؤلفاتهم اللذة والشعور بالراحة ، بالاعتدال وحصول وظيفة الإطراب عن الإيقاع والإنشاد ؛ لأن :

« الإنشاد والانتظام صورتان للكلام في السمع ، كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى »^(١١) .

ويرى الفارابي أن :

« نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم ؛ فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل »^(١٢) .

لكن نصوص التراث تؤكد أن صورة الإيقاع الخارجى عارية لا تحقق هذه الوظيفة . يدل على ذلك إجراؤهم لفظ النظم في باب العيب والتقصير ، ورفضهم إطلاق صفة الشعر على كل كلام ليس لصاحبه إلا فضل الوزن والقافية . ولتواتر هذا الأمر وإطراده يبدو ما حرروه في محاسن الشعر احترازا من الحد الذي وضعوه ، وتنبهوا من مزالقه .

« والشعر هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعز من حسن السدياجة ؛ وما خالف هذا قلبي بشعر »^(١٣) .

« وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (.....) كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير »^(١٤) .

فماذا إذن يكون الشعر شعرا ؟ ماذا يجب أن يضاف إلى العناصر التمييزية لتصبح البنية توليدية ؟

لئن أقر النقاد على اختلاف مذاهبهم بأنه :

« ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز »^(١٥) .

لقد أجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه ، إذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن الشعر كلام ، « وأن أحسن الناس كلاما أشعرهم » ، وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية أن الكلام فيه يجري على وجه مغاير ؛ وهو شرط حصول الفعل الشعري ، فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب عن السمات العادي في تأليف العبارة . وهذا يعود إلى وظيفة الشعر ذاتها ، وطبيعة المعاني التي يصاغ منها .

ولقد رفض النقاد قيام الشعر على المعاني العقلية ، واستبعدوا أن يقبل الناس عليه لما قد يوفر لهم من فرص القياس والمجادلة .

وإغراق بعض الشعراء في المعنى أخرج النقاد من أنصارهم وأريكمهم ، لاسيما عندما تتعاضل المعاني ويحتجب القصد . يقول القاضي الجرجاني :

« والشعر لا يجيب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايسة »^(١٦) .

وقد استطاع النقاد الذين فكروا في ظاهرة الشعر ، انطلاقا من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو في الشعر ، أن يطوروا الإشارات الكثيرة الموجودة في غيرها من كتب التراث ، التي تؤكد إحساس أصحابها بخصوصية الشعر ، وأن ينظموها ، ليبرزوا الترابط الجدلي بين طبيعة الشعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصوّرهم للشعر مصطلحا التخيل والحكاية .

فلقد أكد الفارابي في أكثر من موضع أن الشعر :

« يلتبس أن يخيل »^(١٧) .

وأن غرضه :

« إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم »^(١٨) .

وثبت كذا في آثار الفارابي وابن سينا نيتين معنى المحاكاة والتخيل بصعوبة ، لأن الفهم يقتضي النظر في النظام الفلسفي جملة^(١٩) - لقد ركز المتأخرون من علماء القرنين السابع والثامن ، أمثال القرطاجي والسجلماسي - قد ركزوا حديثهم في هذه المسائل على قضايا الشعر ، واستوفوا القول في التخيل والمحاكاة .

وللسجلماسي في المنزع البديع نصوص على غاية من الأهمية ، تمثل في التنظير ، في حدود علمنا ، قمة ما وصل إليه التفكير في الشعر ، في سياق قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو .

والطريف عنده أنه يرى في التخيل جنسا من البيان يقوم على أربعة أنواع : هي التشبيه والاستعارة ، والمماثلة ، والمجاز . وهو في إثر ذلك يقول :

« وهذا الجنس - التخيل - هو موضوع الصناعة الشعرية ؛ وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر ، وعن أعراضه الذاتية يبحث »^(٢٠) .

فموضوع الشعر - كما يتبين من هذا القول - هو طريقة القول فيه ، بل إن شئنا قلنا - نسجا على عبارة الفلاسفة - إن القول فيه هو ذات القول . وهذا مفهوم الصناعة عندهم . ولأجل هذه الطبيعة الشكلية شبهوا الشاعر ببعض الصناع ، كالنقاش والنساج والمصور ، فكلمهم يحاكون صورة ، ويتبعون في ذلك نظاما .

ولم يفت النقاد ما لطبيعة العمل الشعري من خصوصية ؛ لأنه يتوسل بأداة هي في حد ذاتها نظام من الرموز والعلامات ، لا يسمى الأشياء وإنما يوقع في النفس صورها ، ثم إن فيه قابلية التفاوض والنقل ، بحيث يستطيع المتكلم أن يخيل وجود شيء في شيء آخر ، أي أن يسلك في العبارة طريقا غير مباشر تعتمد ذلك الحواجز القائمة بين الجنس وأنواعه ، والأنواع من الجنس نفسه ، وهو سبيل الاستعارة أو التقريب بين أنواع من أجناس مختلفة ، كالمماثلة ؛ فلقد وجد لها النقاد حلاوة ومزيد إلذاذ :

بخاصة قطعه المصراع الثانى عن الأول فى اللفظ والمعنى ؛ ثم يقول :

« فقال المحتج عنه إنما يسوغ الإنكار لو قطع قبل الإتمام ، وأبدأ بالثانى وقد غادر من الأول بقية ، فأما أن يستوفى مراده ثم ينتقل إلى غيره فليس يعيب ، وإنما المصراعان كالبيتين (. . .) وقال بعضهم قد يفعل الشعراء مثل هذا فى النسب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب عليه ، وليرى أن آثار الاختلاط ظاهرة فى كلامه ، وأنه مشغول عن تقويم خطابه » (٢٧) .

ويتضح من كل ما تقدم أن فعل الشعر يحصل بما القول عليه ، وبمختلف وجوه التغيير التى تنتابه .

ولئن جاء النحو لتنظيم ظاهرة اللغة فى الكلام العادى لقد جاءت البلاغة تفسر ظاهرة الإبداع ، وتنظم لغتها ، وتضبط قوانينها العامة . وقد انتهى وصفهم وتحليلهم إلى أن النص لا يؤثر فى متلقيه شيئا زائدا على ما تؤديه اللغة عند إجرائها إجراء عاديا إلا إذا استجاب للقوانين العامة التى ضبطوها ، والتى حاولنا إبراز بعضها فيما سميناه :

« الشعر صفة للكلام » .

عند هذا الحد يبرز سؤال خطير :

هل يشترط فى حصول الفعل الشعرى ارتباط هذه القوانين بنمط فى الكتابة ؟ أى هل تكون هذه القوانين توليدية فى نمط الشعر ، غير توليدية فى النثر ؟ أم أنها قادرة على أن تحدث فى المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية التى هى الوزن والقافية ؟

أكد البلاغيون على اختلاف مدارسهم وعصورهم أن القوانين التى اشتقوها من النصوص الأدبية إنما هى قوانين كلية ، يمكن أن تقع فى الشعر ، ويمكن أن تقع فى النثر ؛ ولذلك تراهم يسمون البلاغة بالعلم الكلى . « وفى الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة » (٢٨) .

« ومعرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشئ من علوم اللسان إلا بالعلم الكلى فى ذلك ، وهو علم البلاغة الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع » (٢٩) .

ولم يهتم البلاغيون فى بناء نظريتهم فى النص بمسألة الأجناس الأدبية إلا نادرا . ولقد كانت المدونة المعتمدة تجبرهم على ذلك ، لأن نموذج الفن وقمة الإبداع كان القرآن نثرا وكان الشعر شعرا . ولنا فى دفعهم الشعر عن القرآن ودفاعهم عن منزلته البلاغية المعجزة ، خير شاهد فى الثقافة العربية على انفصال فعل الشعر عن نمط الكتابة . فلئن قالوا إن القرآن ليس شعرا لقد قالوا أيضا إنه لا نص يبلغ فى التأثير مبلغه . ولأن عرب الجاهلية كانوا يحددون النمط بفعوله فقد وجدوا فى القرآن علامات الشعر وإن اختلفت العلامات الظاهرة . ولنا هنا موقفان فى تحديد الجنس : تحديد بالبنية الظاهرة ، وتحديد بأثر النص فى سامعه أو قارئه . ومن المهم أن يقع تعميق هذه النقطة فى الدراسات الأدبية ؛ لأن مسألة الاختلاف فى نوعية النص القرآنى مورست دائما من زاوية عقائدية ، ولم ينظر إليها من وجهة ما يسمى بـ « تولد الأجناس الأدبية » .

إذن كانت البلاغة تسعى إلى فصل اهتماماتها عن زوج الشعر / النثر لتركز على زوج الكلام البليغ / الكلام العادى . ولقد دفعهم إلى

« لأنها داخلية بوجه فى نوع الكناية من جنس الإشارة » (٣١) .

ولقد وضع الفلاسفة الأول ، كابن سينا والفارابى وابن رشد ، التغيير شرطا للتخييل . وعنوا بالتغيير كل العمليات التى تعدل بها عن نظام المواضع لنخرج الكلام غير مخرج العادة . أما السجل الماسى فبناء على ما قررنا فى « المنهاج » يجعل التخييل التغيير ذاته ، أى أنه يرفع الحاجز الواقع بين الوظيفة والوسيلة ، بحيث يصبح واقعا جوهريا فى صلب « الدلالة بواسطة » ؛ وهى دلالة لا تؤدى إليها العبارة مباشرة ، ولا تكون الأسماء موضوعة على ما علق بها من مسميات ، وإنما تسلك طريقة التغيير والتحويل ، ورسم صورة الشئ فى غيره ، بحثا عن الشبه الدقيق ، والعلاقة الخفية ، وجريا وراء التكافؤ والاتساق والتوحد وإيقاع المناسبات . ذلك أنهم عرفوا القول المخيل بأنه القول المركب من نسبة ، أو نسبة الشئ إلى شئ دون اغترافها .

ولقد قرنوا اللذة بإدراك الاشتراكات والوصل ، حتى لكان البيت من الشعر يؤثر فى مستقبله لقيامه على مبدأ التكافؤ فى مستوى البنية الخارجية التى يحققها الوزن القائم على وحدات تشابه وتعاقب ، وفى مستوى البنية الداخلية أو المعنى ، بما ينشئ من وصل وعلاقات بين الأشياء ، بحيث يبدو الشعر كتابة تبحث عن التوحد .

وهذا الفهم لطبيعة الشعر جعل النقاد يدركون أن التشديد على الشعراء فى قضايا الدين والأخلاق والعقل نفى للشعر ذاته ، كما فهموا أن الفعل الإبداعي إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوى من تبديل يغير النظرة إلى الكون ، ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام السائد المهيمن لذاتية النقاد ، منذ القرن الرابع ، إلى أن ما يحتمل من الشعراء ليس فقط التصرف فى اللغة ، وإنما هو أبعد من ذلك غورا :

« وقد احتمل للشعراء لأجل الشعر ما هو أبغ من تغيير الألفاظ وإزالة الكلام عن موضعه » (٣٢) .

فكان أن عزلوا الشعر عن الدين (٣٣) ، وفتحوا له باب الغلو والمبالغة والكذب والخروج عن مقولات العقل وقوانينه :

« حُسِّنَ الكلام أفضل من الصدق فيه » (٣٤) .

« يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء » (٣٥) .

« وللشاعر أن يقتصد فى الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف ، حتى يناسب قوله المحال أو بضاياه » (٣٦) .

وقد بلغوا فى احترام خصوصية الشعر مبلغا بعيدا ، جعلهم يقفون من علاقة النص بقاتله مواقف متطورة حتى إنهم جعلوا من خروج الشاعر عن نظام المعانى دليلا على الحال الشعرية التى تحركه . وبذلك أكدوا أن نقد الشعر ليس من عمل أهل الإعراب ولا أصحاب المعانى .

لقد عرض القاضى الجرجاني ما عابه العلماء على بيت أبى الطيب :

جَلَلًا كَمَا بَى فَلَيْكُ التَّبْرِيعِ

أَغْدَاءُ ذَا الرِّشَا الْأَغْنِ الشَّبِيعِ ؟

ذاتها ، مرتبطة بمدلولاتها ، كما ينبغي أن تكون انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر» (٣٠) .

وجاءت القصيدة المدورة مجاوزة لشطر الشعر الحر وقافيته وفاصلته ، وكان غير العمودي والحر ، وكان الشعر/الكلمة والشعر/الجملة ، وكانت قصيدة النثر « بحثاً عن موسيقى يلائم نغمها . لعواطف الإنسانية المتلونة والمختلفة » ، وكانت أشكال أخرى تولد وتموت وقد لا يسمع بها الناس .

وهذه التجارب المتنوعة تطرح على النقد جملة من الأسئلة :

ـ هل تأكد لدينا بالدراسة الفنية الدقيقة أن الوزن والقافية ونظام البيت ، ومن ثم القصيدة ، عناصر مسؤولة عن تراجع صفة الشعر في الشعر العربي التقليدي ؟

وهل صحيح أن خلق نسب جديدة في توزيع البنية المكانية الزمانية في الشعر الحر أعطت النمط إمكانات أوفر مما كانت تعطيه البنية التقليدية ؟ وهل قمنا بخطوة واحدة لنبين العلاقة بين طريقة الكتابة وروح العصر خارج الكلام المنتصر والكلام المعارض ؟

ولنأت الآن إلى قضايا نظرية أهم :

رأينا كيف وقع تحديد الشعر ضمن تصنيف كبير للأجناس الأدبية ، يقوم على فصل واضح بين خصائص النوع والقوانين الكلية التي تحيط بالأنواع .

وربما لهذا السبب بقيت حركات التجديد في الشعر العربي محتفظة بخصائص النوع وإن طورتها بشكل واضح ، كما هو الشأن في الموشحات .

فلماذا تريد حركات التجديد ، التي يبدو أنها تهتم بالشعرية أكثر من الشعر ، أن يحمل ما تكتبه على الشعر بمعنى النمط المخصوص في الكتابة ؟

هل في هذا دليل — من الوجهة النظرية العامة — على أنها تمارس الكتابة في غياب بديل عن التصنيف القديم فجاءت تؤسس كيانها عليه وتعلن موته ؟ وإلا فما معنى أن تحدد قصيدة النثر انتهاءها بالجمع بين النمطين وفرقة التصنيف القائم ؟ هل هذا دلالة أزمة أم أنه إقرار بحاجة هذه الكتابة إلى سند يأتي قبلها وهو الشعر ، يسكنها فترده وإن انقطعت عنه ؟

ليس خوفنا خوف « فولتير » الذي وقف في وجه « قصيدة النثر » لأنها تقويض للتصنيف القائم ، ومدخل للخلط بين مختلف الفنون والآداب ؛ وإنما نريد أن نلفت نظر النقاد إلى القضايا النظرية الواجب بحثها . فنحن نمارس التجديد منذ نصف قرن وليس في خطابنا النقدي ما يدل على أننا نتقدم بجدية نحورسم ملامح نظرية في الأدب ونهج في الكتابة .

بقي أن نطرح سؤالاً آخر : ألا تكون حركات التجديد أخطأت عدوها إذ ركزت عملها التحويلي على الأوزان والقوافي ؟ فإلى أي حد لا يكون النموذج البياني القديم ونظرية المعنى وإنتاج المعنى فيه مسؤولين عن تراجع الشعر ؟

هذا مدونتهم ، كما سبق أن ذكرنا . وقد يكون ذلك تجنباً لبعض القضايا التي لم تتضح لهم معالمها النظرية ، والتي في طبيعتها قضية مستويات اللغة . فلنأخذنا نعرف إن كانت حالة العربية في القرنين الرابع والخامس تختلف عن حالها اليوم ، وليس مؤكداً لدينا أن النثر كان يطابق قولهم « كلام عادي » . والأغلب على الظن أنه لم يكن يطابق لليونان الموجود بين لغة الخطاب اليومي واللغة الرسمية . وعليه فمن الأسلم تجنب التفسيرات والتفريعات ، والتعلق بمسائل يسهل ضبطها .

نعم لم تفتهم الإشارة إلى ما يختص به الشعر وما يختص به النثر ولكن ، لم يقف أحد لهم في الأمر على ما يدل على أنهم جاوزوا في تقدير الأمور الاختلاف في الدرجة إلى الاختلاف في النوع ، وكل ما هنا لك أنهم وجدوا للشعر حاجات أكثر من حاجات النثر . أما ما عدا ذلك فإشارات عابرة ، بل إننا وجدناهم أحياناً في فورة الدفاع عن إعجاز القرآن يمدون للصورة أو الوجه من التأثير في النثر أكثر مما لها من التأثير في الشعر . وقد يكون هذا النظر قد منعهم من إدراك الفرق بين خصائص النثر ونوع البنى والعلاقات التي يقوم عليها ، وخصائص الشعر وطرائقه في توظيف الأساليب والصور .

ويتضح مما تقدم الفرق بين الشعر وصفة الشعر أو الشعرية في النظام النقدي والبلاغي القديم . فالشعرية يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط في الكتابة ، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام . الشعرية جنس والنثر والشعر أنواع له . ومن ثم فإن إنتاج معنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقى فعلاً شعرياً لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط . وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعراً نظم لا شعر فيه ، وكثير من النثر شعر وإن لم يأت موزوناً مقفىً .

على أساس ما سبق يكون الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ في تقدير العملية الشعرية ، وسوء فهم للعمل العظيم الذي قام به القدماء في تأسيس ظاهرة الشعر ؛ كما أن تشريع الحق في الخروج عن النمط بما في حد الشعر من قصور وحقن للفعل الإبداعي تشريع يشي بكثير من سوء الظن والمغالطة ؛ وهو دليل عند بعض النقاد المتحمسين لظاهرة الحديث على قلة زادهم النظري ، وعدم إحاطتهم بالإشكالات البارزة التي تطرحها ممارسة الكتابة قديماً وحديثاً .

ولسنا هنا نحاسب المبدعين . وأنى لنا ونحن مؤمنون عميق الإيمان بما قاله البحترى أو غيره ممن ينسب إليهم هذا القول ، عندما ضاق بتشقيقات أهل الإعراب « على أن أكتب وعليكم أن تحتجوا » . ولكن الحديث — كما أسفلنا — يتناول النقد المواكب لحركة الشعر ، بما فيه النقد الذي يكتبه الشعراء أنفسهم .

إذن يتأكد أن ما يسميه ابن رشد « فعل الشعر » ليس وقفاً على نمط في الكتابة دون نمط ، وليس من اختصاص الوزن والقافية . وقد رأينا كيف تم تدريجاً تفجير الأنماط المعروفة في الكتابة ، وتجريب أنماط جديدة ؛ فكان الشعر الحر تمرداً على وزن الشعر التقليدي وبيته وقافيته ؛ لأن « موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ

الهوامش

- (١) أدونيس : مقدمة الشعر العربى ، دار العودة ، ص ١٠٨
- (٢) البرهان فى وجوه البيان ط ١ - بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٦٠ . والتأكيد من عندى .
- (٣) انظر فى تفصيل ذلك مقالنا ، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ، ضمن ، قضايا الأدب العربى ، منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ص ٢١٨ وما بعدها .
- (٤) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩ .
- (٥) ابن رشيق : العمدة ، ١٣٤/١ .
- (٦) نقد الشعر ، ص ٢٣ .
- (٧) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٣ .
- (٨) ابن سلام ، طبقات ، ص ٤٦ .
- (٩) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٤٨ .
- (١٠) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٦١ . والتأكيد من عندى .
- (١١) التوحيدى ، مثالب ، ص ٥ - ٧ .
- (١٢) الموسيقى الكبير ، نقلا عن جابر عصفور ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٢٥ .
- (١٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٢٣ .
- (١٤) العمدة ١١٦/١ .
- (١٥) نفسه ١١٩/١ .
- (١٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ١٠٠
- (١٧) كتاب الحروف من ط ، محسن مهدي ، ص ٧٠ .
- (١٨) قواعد الشعر - ص ١٥٧ .
- (١٩) انظر مثالا مقال جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابى ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ١٠ - ٢٥ .
- (٢٠) السجل ماسى ، المترجع البديع ، تحقيق جلال الغازى ، الرباط ١٩٨١ ، ص ٢١٨ .
- (٢١) المترجع ، ص ٢٢٠
- (٢٢) القاضى الجرجانى ، الوساطة ، ص ٤٥٦ .
- (٢٣) السابق ، ص ٦٤ .
- (٢٤) البيان والبيان ، ٣٣٩/٢ .
- (٢٥) العسكرى ، الصناعتين ، ١٤٣ .
- (٢٦) ابن وهب ، البرهان ، ص ١٢٥ . والتأكيد من عندى .
- (٢٧) وساطة ٤٤١ - ٤٤٢ . والتأكيد من عندى .
- (٢٨) ابن وهب ، ص ١٦١ .
- (٢٩) حازم ، ص ٢٢٦ .
- (٣٠) محمد مصطفى هدارة ، فى كتاب عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى للمعاصر ، بيروت ١٩٨٠ - ص ٣٠٠ .



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدري

طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني

سؤال الإبراهيم

١ - مدخل :

لحازم القرطاجني في تاريخ النقد الأدبي عند العرب مكانة متميزة لأسباب متعددة ؛ منها أن حازما ترك بكتابه «منهاج البلاغ» وسراج الأدباء» أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيمه في التراث^(١) ؛ ومنها أن كتاب حازم الذي لم يصل إلينا كاملا - لسوء الحظ - هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب ، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون ، وعلوم الأوائل التي طرحها شراح الفلسفة اليونانية ومفسروها . أضف إلى ذلك أن كتاب حازم القرطاجني هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر ؛ هذه الحلقات التي تناثرت في كتب متعددة طوال عصور التراث ، مثل كتاب المظفر العلوي «نصرة الإغريض في نصرة القريض» . ولكن أهم هذه الحلقات - بالقطع - هو كتاب حازم القرطاجني ، الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى . ودليلنا على ذلك قوله في معرض الحديث عن الاستعداد لتلقى الشعر :

كثير من أنزال العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعافنة ، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله ، ويصدق حكمه ، ويؤمن بكهنته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم ؛ وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم^(٢) .

وذلك قول لا يكشف عن القيمة العظمى التي يختص بها حازم الشعر فحسب ، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التي ترجع إلى كتابات أبي علي ابن سينا ، شارح كتابي الشعر والخطابة لأرسطو .

ولقد فرغ حازم القرطاجني من تأليف كتابه في القرن السابع

للهجرة ؛ هذا القرن الذي يعد جانبا من مرحلة انحدار في التاريخ العربي . ولكن كتاب حازم يبدو استثناء فريدا في هذه المرحلة ، لا يشبهه فيما وصل إليه من إنجاز سوى مقدمة ابن خلدون ، التي كانت بمثابة استثناء آخر في ميدان العلوم الاجتماعية ، في المرحلة نفسها . غير أن كتاب حازم يتميز عن مقدمة ابن خلدون بأنه حلقة واضحة في تراث نقدي ممتد ؛ حلقة يمكن تتبع أصولها منذ القرن السابع للهجرة (الثالث عشر الميلادي) ، إلى القرن الرابع قبل الميلاد عند الإغريق . ويتضح المقصود بذلك عندما نأخذ في الحسبان أن إنجاز حازم النقدي ينتمي - في نهاية المطاف - إلى «نظرية المحاكاة» ، التي سادت الفكر النقدي في العصور القديمة والوسيطة .

وكان من الطبيعي أن تسود نظرية المحاكاة في هذه العصور لسببين أساسيين :

أولهما : أن كل حقول المعرفة الإنسانية كانت متداخلة ؛ فلم تكن العلوم المتميزة قد تطورت موادها ومناهجها كما هو الحال في عصرنا الراهن . وكانت تلك الحقول المعرفية القديمة والوسيطة تهدف إلى تعريف البشر بعالمهم ؛ ولذلك التمس نقاد تلك العصور وفلاسفتها الوجه المعرفي لفن الشعر . وقد أسسوا تحققهم من هذا الوجه المعرفي في العمل الشعري على افتراض أن الشاعر - شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما - يحاكي العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الانفعالات) ، مصورا إياهما بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك .

وكان السبب الثاني لسيادة نظرية المحاكاة في الفكر القديم أن مفكرى تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشري وبطبيعة القيم ؛ وكانوا يقومون حقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية . لذلك طلب أولئك المفكرون من فن الشعر وجها أخلاقيا يتصل بالآثار الذي يترتب على الوجه المعرفي منه ، عندما يجعل الشعر - بأدواته الفنية - ما هو جميل ويقبح ما هو قبيح ، في عملية

متكاملة لنظرية المحاكاة ، تشكلت بها تلك البذور العربية المتاحة ، وتطورت بها ومعها في الوقت نفسه .

ولقد بدأ التفاعل بين الأسباب الداخلية والأسباب الخارجية منذ القرن الثالث للهجرة ، وأخذ يؤرق ثمرته في القرن الرابع للهجرة من خلال كتابات ابن طباطبا العلوي ، وقدامة بن جعفر وغيرهما ، ولكنه لم يصل إلى نضجه الأخير إلا عند حازم القرطاجني في القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج الأخير بتقديم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمن العناصر الأساسية لما كان حازم يسميه «علم الشعر المطلق» ؛ ذلك العلم الذي كان ابن سينا يحلم بتحقيقه عندما قال قبل حازم بقرنين على وجه التقريب :

« ولا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع في علم الشعر المطلق ، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاما شديدا التحصيل والتفصيل »^(٨) .

والفارق بين «علم الشعر المطلق» و«علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» فارق مهم لا بد من أن يكون في الحسبان عند النظر في إنجاز حازم القرطاجني أو ابن سينا ، أو إنجاز أرسطو الذي يدين له كلاهما . إنه الفارق بين الأفكار النسبية للعلم ؛ تلك الأفكار التي تتصل بوضع شعر محدد في زمان محدد ، والأفكار المطلقة للعلم ؛ تلك الأفكار التي تتصل بوضع الشعر تعميميا في مطلق الزمان والمكان . صحيح أن حازما لا يفصل في الفرق بين الجانب النسي والجانب المطلق من العلم بالشعر ، لكن المؤكد أنه كان يدرك أن الجانب المطلق من العلم بالشعر لا يمكن الوصول إليه إلا بتعمق الجانب النسي من هذا العلم . ولذلك اختار حازم سبيل أرسطو التجريبي في التعامل مع المعطيات ، كما اختار نهجه في الانتقال من ملاحظة المعطيات الملموسة إلى صياغة القوانين الكلية للعلم بالشعر . ولكن تظل القوانين الكلية للعلم بالشعر ، التي يتحدث عنها حازم ، مختلفة عن القوانين الكلية التي يتحدث عنها أرسطو ؛ فالفيلسوف الإغريقي يتحدث عن الشعر بأنواعه المتعددة ، خصوصا الشعر الملحمي والدرامي ؛ أما حازم فيتحدث عن نوع محدد من أنواع الشعر ، هو الشعر الغنائي الذي كان يعرفه العرب ، والذي يحاول حازم أن يصوغ له علما متكاملا ، ينهض على محاور متعددة ، تتصل بعلاقة الشعر بالعالم من ناحية ، وعلاقة الشعر بالشاعر من ناحية ثانية ، وعلاقة الشعر بالمتلقي من ناحية ثالثة ، وعلاقة الشعر بالشعر من ناحية رابعة . وهذه نواح متجاوبة ومتصلة في حديث حازم عن «حد الشعر أو تعريفه له .

٢ - حد الشعر :

يستخدم حازم القرطاجني في حديثه عن حد الشعر وطبيعته المميزة مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة ، والتخيل ، والتخييل ، والقوة التخيلية أو المخيلة . وهو يبدو من حيث الظاهر كأنه يستخدم هذه المصطلحات متطابقة أو مترادفة في تحديده لطبيعة العمل الشعري ولطبيعة فعل الإبداع ، ولكنه في حقيقة الأمر يستخدم هذه المصطلحات في مجالات متنوعة استخداما مقصودا ؛ لأنه يعي تماما أن للفن أطرافا أربعة : أولها العالم المُدرَك (الخارجي للأشياء والكائنات ، والنفس ، أو الداخل لذات الفنان) ؛ وثانيها الفنان الذي يتأثر بهذا العالم ، وينفعل به ؛ وثالثها العمل الفني (شعرا أو غير

المحاكاة التي يحاكي بها الشاعر الجميل ليحببه إلى نفس المتلقي ، أو يحاكي القبيح لينفره منه)^(٩) .

ولا شك أن وجهة النظر التي ترى أن الفن بعامة والشعر بخاصة محاكاة إنما هي وجهة قديمة في الفكر الإنساني ، ولكن الفضل يرجع إلى فلاسفة الإغريق الذين قدموا للإنسانية هذه النظرية في أول شكل مدون ومنظم . وكان سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق . م) . أول من قال بهذه النظرية ؛ لكن أقواله لم تصل إلينا إلا من خلال أعمال تلميذه أفلاطون^(١٠) (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) . وقد واصل أرسطو^(١١) (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) عمل سلفيه ، ولكنه كان أكثر من سابقه اقترابا بمفهوم المحاكاة من الموضوعية . وقد وضع أول مؤلف قائم بذاته حول الشعر ، هو كتاب «فن الشعر» ، الذي احتفل به العلماء والدارسون ولا زالوا بوصفه أهم مؤلف في تاريخ النقد الأدبي على مدى عصوره .

ولقد كان أرسطو أقوى تأثيرا في الفكر العربي من غيره من فلاسفة الإغريق ؛ وذلك لأسباب لا مجال لذكرها في هذا البحث . ولكن قوة تأثير أرسطو لم تمنع من محاولة العرب الجمع بين أفكاره وأفكار أستاذه أفلاطون ، على نحو ما فعل الفارابي على وجه التحديد .

ولم تكن للعرب - قبل ترجمة الفكر الإغريقي - محاولات نظرية متكاملة في النقد الأدبي ؛ فقد كانت الغلبة للنقد التطبيقي الذي يتناول النصوص الشعرية مباشرة . وكان أهم ما يميز هذا النقد هو الانطبعية فيما يتصل بتقويم الأثر الجمالي للشعر ، والنظرة الوثائقية فيما يتصل بتقويم علاقة الشعر بالعالم ، والنظرة الجزئية فيما يتصل بتقويم البيت الواحد مستقلا عن غيره من الأبيات في الغالب . ولكن هذه الخصائص لم تمنع من وجود مجموعة من المسلمات كانت بمثابة البذور الأولى لنظرية المحاكاة في التراث النقدي عند العرب . ويرتبط أول هذه المسلمات بالفكرة التي كانت تؤكد أن الشعر «ديوان العرب» ، بالمعنى الذي جعل من الشعر وثيقة تاريخية واجتماعية وأخلاقية للحياة العربية القديمة بكل جوانبها المادية والمعنوية^(١٢) . ويتصل بهذه المسلمة الأولى مسلمة ثانية عن أهمية الوصف في الشعر ، من حيث هو واحد من أهم أغراض الشعر ، ومن حيث اعتماده على التشبيه الذي يصل بين العناصر المتعددة في عملية محاكاة تتجاوب فيها التشابهات . فم منذ القرن الثاني للهجرة ، كان النقاد العرب يقدمون الشاعر الذي يصف الأشياء وصفا دقيقا «كأننا نراها» ، ويمدحون الشاعر الذي يحقق «الإصابة في التشبيه» ، على نحو يتطابق معه الوصف مع الموصوف^(١٣) ، ويتطابق معه طرفا التشبيه . وتتصل آخر هذه المسلمات بالأثر الذي يتركه الشعر في حياة الجماعة ، من حيث أهميته الاجتماعية ، التي كانت تجعل القبيلة تحتفل بميلاد الشاعر فيها احتفالها بالحدث العظيم ، ومن حيث أهمية قدرته - أخلاقيا - على التأثير في السلوك .

لقد كانت هذه المسلمات السابقة بمثابة البذور المتاحة في التراث النقدي العربي . ولا شك أن هذه البذور قد تبرعمت فيما بعد ، لسببين : سبب داخلي ، يتصل بتطور الشعر العربي نفسه ، وما أثاره هذا التطور من خصومة حادة بين القدماء والمحدثين ؛ وسبب خارجي ، يتصل بترجمة الفكر الإغريقي عموما ، والنقد الأدبي الذي تركه أفلاطون وأرسطو تحصيليا ، وما أتاحه هذا الفكر من صياغات

يتأكد بما يقتدر به من إغراب ؛ فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها . (ص ٧١) . ولقد جمع حازم في هذا التعريف - وغيره في مواضع كثيرة في المنهاج - بين تراث العروضيين واللغويين والبلاغيين والنقاد العرب الذين ركزوا في تعريفهم الشعر وبيان خصوصيته على العناصر الإيقاعية ، من وزن وقافية وأصوات ، وعلى العناصر اللغوية والبلاغية ، من جودة التأليف والنظم ، وأساليب التعامل الشعري كافة مع اللغة - فنقول إنه جمع بين كل ذلك والتراث الفلسفي والنفسى عند الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة شراح أرسطو ، الذين اهتموا بالنص على الطبيعة النوعية للعمل الفني ، وعلى القوة النفسية الإدراكية المبتكرة ، التي تعين الشاعر على إنجاز قصيدته .

٣ - الشعر والعالم :

تحدد العلاقة بين الشعر والعالم - عند حازم القرطاجنى - بأنها علاقة محاكاة ؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوره في قصيدته . قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والظواهر ، وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشاعر وانفعالاته إزاء هذه الظواهر والأشياء ، ولكنه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه ، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر ، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته .

ولكن محاكاة الشاعر لهذا العالم لا تتوقف عند جانب من جوانبه ؛ ذلك لأن مادة المحاكاة - عند حازم - هي كل ما يمكن أن يحيط به علم إنسان ، (ص ٢٠) ؛ أى أن موضوع المحاكاة يشمل كل ما يقع في خبرة الإنسان وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . وبعبارة حديثة يمكن القول إن الفن يمكن أن يحاكي كل ما يقع في خبرة الفنان من الشئون الحياتية وحققاتها : من جليل وحقير ، وخير وشرير ، وسام ومتدن ، ومبهج ومؤلم ، وجميل وقبيح . . الخ . وثمة أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاص والعام من الناس ؛ وثمة أمور أخرى ينفرد الخواص بمعرفتها ولا يعرفها جمهور الناس أو لا يدركونها . ولا يتوقف الشعر عند هذه الأمور فحسب ؛ لأن مادته هي كل ما في الحياة . والفصل في تقويمه - من جهة مادة المحاكاة وموضوعها - ليست معرفة الخاصة ولا معرفة العامة ، ولا المشترك بين الفريقين ، وإنما هو علاقة الشاعر بالمادة والموضوع ، ورؤيته لها ، وإجادته في تخيلها ومحاكاتها : « فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة ، وبين ما شاركهم فيه ؛ ولا ميزة بين ما اشتدت علفته بالأغراض المألوفة ، وبين ما ليس له كبير علفة ، إذا كان التخيل في جميع ذلك على حد واحد ، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة في أى معنى اتفق » . (ص ٢١)

ولكن إذا كانت مادة المحاكاة وموضوعها ينصرفان إلى كل ما يحيط به العلم الإنسانى عند حازم ، فإن للمحاكاة أثرها الذى ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال ؛ أى ينقلها من مجال العالم المادى الفعلى إلى مجال العالم الفنى الخيالى ، ويضفى عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها فى الأصل . ذلك لأن الموضوع المحاكى لا يبدو فى العمل الفنى كما هو فى حقيقته الواقعية ، بل يظهر فى صورة معذلة هي من نتاج خيال الشاعر . والفارق بين موضوع المحاكاة فى حقيقته الواقعية فى العالم المادى ، وحقيقته الفنية فى العالم الجمالى ، هو الفارق

الشعر ، الذى يتولد نتيجة علاقة الفنان بعالمه ؛ ورابعها الملتقى الذى يتوجه إليه العمل الفنى ويؤثر فيه . وحين يتحدث حازم عن الفن بعامة ، ودون تحديد لأى من أطرافه الأربعة ، فإنه يستخدم تلك المصطلحات دون تمييز بينها . أما إذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده . وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية ، وقواه الابتكارية ، فإنه يستخدم فى هذه الحالة مصطلح «التخيل» و«المتخيلة» أو «المخيلة» . وهو يستخدم المصطلحات الثلاثة الأخيرة نفسها فى حديثه عن الطرف الثالث - العمل الفنى أو الشعري - على أساس أن العمل الفنى ينتج عن عمل تلك القوة الإبداعية . وغنى عن البيان أن هذه المصطلحات الأخيرة إنما تشير إلى الخيال بوصفه قوة أولى فى عملية الخلق الفنى . أما حين يتحدث حازم عن الملتقى - الطرف الرابع فى العملية الفنية - فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو «التخيل» ؛ لأنه يرى أن الشاعر يخيل - بعمله الشعري - للمتلقي ما تخيله هو فى علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالملتقى إلى أن يرى العالم كما رآه هو .

و«الخيال» هو القوة النفسية الإدراكية التى تقف وراء إبداع الفنون بعامة ، وليس وراء إبداع الشعر وحده . ولذلك فإن كل حديث لحازم عن علاقة الشعر بالتخيل والمحاكاة يصدق على الفنون كافة . ولو أننا رفعنا من كلامه لفظة (شعر) ووضعنا محلها لفظة (موسيقى) أو (تصوير) أو غيرهما من أسماء الفنون لظل كلام حازم صالحا لتعريف كل فن من هذه الفنون ؛ لأن حديثه عن التخيل أو المحاكاة - بوصفه حدا للإبداع الفنى - إنما ينتقل من «علم الشعر» إلى علم الإبداع الفنى بعامة . وذلك واضح فى أحد تعريفاته حيث يقول : «المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة» (منهاج ص ٢١) . أو يقول فى موضع آخر : «الرأى الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ؛ وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل» . (ص ٦٣) .

إن حازما يختلف عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب ، الذين كانوا يعرفون الشعر تعريفا عروضيا لغويا فحسب ؛ حيث يضع حده لماهية الشعر فى إطار من ماهية الفن بعامة . لقد كان على وعى كبير بأن الفنون كلها تتحد فى عملية الإبداع وفى عملية التلقى ، وتختلف فى الأدوات التى يختارها الفنان لإنجاز عمله . وهو يركز تركيزا خاصا على الأداة فى الشعر العربى بوجه خاص ، ويؤكد أن «الشعر كلام مخيل موزون ، مختص فى لسان العرب بزيادة التقية . . والتشامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل» . (ص ٨٩) . ولا يتوقف حازم من أدوات الشعر وعناصره اللغوية والفنية عند الوزن والقافية فحسب ، بل يضيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسى من عناصر الكتابة الشعرية هو عنصر «تأليف الكلام» ، أى كفيات الاستخدام الشعري للالفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه ، فيقول : «الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يجذب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك . وكل ذلك

بين « مواقع الأشياء في الأعيان » وصورها الفنية في الأذهان ، من جهة ما عليه هيئة هذه الصور ودلالاتها على ما خارج الذهن من ناحية ، ومن جهة مواقع تلك الصور من النفوس من ناحية ثانية .

وليست العلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية لصور الشعر علاقة تناقض ، بل هي — بالأحرى — علاقة تكامل ، يضيف فيها الفن إلى الواقع الإضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعرفه . ولهذا السبب يقول حازم إن المحك في الصناعة الشعرية مرتبط بحسن المحاكاة ، الذي يعني « إقامة صور الأشياء في الذهن » . وإذا كانت إقامة صور الأشياء في الذهن قرينة التخيل فإن هذا التخيل « لا ينافي اليقين » ؛ ذلك « لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه ، وقد يخيل على غير ما هو عليه » (ص ٦٢) .

ولا شك أن أقسام المحاكاة وأنواعها تتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الشعر وحده عند حازم . المحاكاة غايتها عنده إما أن تزين أمرا لتجعله محبوبا لدى المتلقي بحيث يحمده ويقبل عليه ، وإما أن تعطل أمرا من كل زينة لتجعله مذموما لدى المتلقي ، بحيث يفر منه ويتجنبه .

الضرب الأول من المحاكاة يسميه حازم (محاكاة تحسين) ؛ ويسمى الضرب الثاني (محاكاة تقبيح) . وضرب ثالث من المحاكاة يضعه حازم في منزلة أدنى من منزلة الضربين الأولين الأساسيين ، يسميه (محاكاة المطابقة) ؛ ويقصد بهذا النوع المحاكاة التي تبدي المحاكى على ما هو عليه . ويمكن لنا أن نسميها — بعبارة المحدثين — محاكاة مباشرة أو حرفية (فوتوغرافية) . وعلى الرغم من رفض حازم — في كل كتابه — لأن تكون المحاكاة حرفية مباشرة ، نراه يبرر وجود بعض صور هذه المحاكاة المطابقة بأن الشيء إذا بدا كما هو عليه فإنه — وهذا من طبائع الأشياء — لا بد أن يحمل في ذاته ما يمدح وما يذم . وتأسيسا على هذا التبرير فإنه يرى أن هناك حالات من محاكاة المطابقة ، يمكن أن تتوافر لها قوة محاكاة التحسين ومحاكاة التقبيح . وتنقسم التخائيل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين ، ومحاكاة تقبيح ، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع ، التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه . وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار . وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية ؛ فإن أوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمده ويذم ، وإن قل قسطها من الحمد والذم . والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمده ، وتتجافى عما يذم . فكان التخيل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح . ومن هنا كانت قوة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع قوة إحدى المحاكاتين التحسينية والتقبيحية ، لكنها قسم ثالث على كل حال ، إذا لم نخلص إلى تحسين أو تقبيح . (ص ٩٢)

هذه هي الضروب الثلاثة من المحاكاة ، المتعلقة بالموضوع المحاكى من حيث تحسينه أو تقبيحه أو مطابقته . وهناك ضربان آخران للمحاكاة يتصلان بطريقة الأداء الفني التي يصطنعها الشاعر في بناء عمله الشعري . والضرب الأول هنا هو (المحاكاة التامة أو التفصيلية) ؛ ويقصد بها حازم مقدرة الشاعر الإدراكية على الوعي بأجزاء المحاكى وتفصيلاته ، ومقدرته على توصيل تلك الأجزاء والتفصيلات إلى المتلقي في إطار من وحدة العمل الشعري :

« فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف ؛ وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجارى الأمور والأحوال ، وما تستمر عليه في أمور الأزمنة والدهور . وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها » . (ص ١٠٥) . وإذا كان حازم يميل إلى المحاكاة التامة أو التفصيلية فإنه لا يصر عليها في كل حال ؛ إذ المعيار لديه ليس هو التفصيل أو الإجمال ، وإنما هو أن يعمل الشاعر خياله لإدراك ما هو أساس في الموضوع المحاكى ، ثم ينتقل من هذا الأساس إلى ما هو دقيق وجزئي : « وإذا حوكتى الشيء جملة أو تفصيلا فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إن قصدوا التحسين ، وفي الشهرة والقبح إن قصدوا التقبيح . ويبدأ في الحسن بما ظهر الحسن فيه أوضح ، وما النفس بتقدمه أغنى ؛ وينتقل من الشيء إلى ما يليه في المزية من ذلك ؛ ويكون بمنزلة المصور الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيء ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق » .

إن المحاكاة بما هي أساس لمفهوم الفن ليست — كما يؤصلها حازم — نقلا مطابقا للموضوع المحاكى ؛ أي أنها ليست مباشرة ولا حرفية ولا فوتوغرافية . فإذا هي كانت كذلك ، كانت أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن ، بل إنها في كثير من نتائجها محض صناعة . والذي يمنع المحاكاة عن أن تكون حرفية ويحقق فنيته هو العنصر الذاتي ، سواء في عملية الإبداع من جهة الشاعر ، أو في عملية التأثير أو التلقى من طرف السامع أو القارئ . إن الشاعر يتدخل ذاتيا في الانفعال بالموضوع المحاكى والإدراك له ورؤيته على نحو خاص ، كما يتلقى المتلقى العمل الشعري تلقيا ذاتيا ، يخضع لدرجة ثقافته الفنية وحساسيته الذاتية ، ومدى قدرته على الوصول إلى رؤية الشاعر الخاصة للموضوع المحاكى . هذا العنصر الذاتي لدى الشاعر ولدى المتلقى هو الذي يوفر للمحاكاة أسسها الفنية الحقة ؛ وبغير هذا العنصر تصبح المحاكاة تقليدا حرفيا لا يمت إلى عالم الفعل الفني .

ويعتق حازم هذا المفهوم للمحاكاة ليلفت النظر إلى التفرقة الدقيقة بين موقفين في تناول الموضوع المحاكى : الأول هو موقف الخطيب أو المنطقي أو العالم ؛ أي الموقف غير الفني ؛ وهو موقف يبتعد عن الذاتية بقدر اقترابه من الموضوعية ؛ والثاني هو موقف الشاعر أو الفنان عموما ؛ أي الموقف الفني الأقرب بطبيعته إلى جانب الذاتية . وإذا كان صاحب الموقف الأول يذهب إلى جلاء ماهية الشيء المحاكى ببيان خواصه غير المتعلقة بالأغراض الإنسانية ، أي البعيدة عن العناصر الذاتية ، فإن الفنان يذهب إلى تخيل هذا الموضوع المحاكى في علاقته بالأغراض الإنسانية (العناصر الذاتية) ، وإلى تخيله إلى المتلقى بإثارة الأغراض والعناصر الذاتية عن طريق الاستحسان والاستقباح .

والمحاكاة — من هذا الجانب الأخير — معرفة فنية ، تدل على الأشياء من حيث اللواحق والأغراض التي بها تشبث الآداب الإنسانية . « وإذا خيل لك الشيء بالأقوال المحاكية له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بأقوال تخيل لواقع وأغراضه التي بها علة الأغراض ، ومحاسن الشيء ومساويه راجعة إليه . فإذا حوكتى الشيء بصفاته ، أو ما هو مثال لصفاته ، تصور بما يرجع إليه » .

مستوى الوعي الخالص ، ولا يستخدمها الشاعر إلا بعد أن تكتمل العملية الإبداعية اللاواعية من التخيل . وذلك واضح فيما يقوله حازم من أنه « قد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتين واحدة ، فيكون أحدهما أحسن في نفسه ، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه ، من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ؛ ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحاً ، والمفضول فاضلاً » . (ص ٢٠٠) .

وبعد أن يعدد حازم هذه القوى يفاضل بين الشعراء على أساس من تكاملها فيهم . وأفضل الشعراء - عنده - من « حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة » ؛ فهؤلاء هم الذين « يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة ، قبل حصولها بالفعل ، فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافي ، وحسن صور القصائد ، وجودة بناء بعضها على بعض » . (ص ٢٠١) . وإذا جاز لنا أن نفسر هذا القول فإننا نرى فيه دليلاً على أن حازماً يرد الشعرية إلى القدرة التخيلية على تصور الكل قبل تصور الأجزاء ، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفاصيل التي تكونها . ويؤيد هذا التفسير ما يشير إليه حازم من أن تصور الكليات يعين على تمكن القوافي وما يتصل بها من تفصيلات .

ويزيد حازم التخيل الإبداعي عند الشاعر وضوحاً عندما يتحدث عن عملية اقتباس المعاني واستثارتها من ناحية ، وعن الملكات العقلية التي تتدخل في هذه العملية من ناحية ثانية . والشاعر يقتبس المعاني أو يولدها ، عند حازم ، عن طريقين : أولهما القراءة ، التي يقتبس منها الشاعر صوراً تغدو مادة أولية لإبداعه ؛ وثانيهما الخبرة المباشرة ، التي تزود الشاعر بمادة مماثلة للإبداع . لكن الإبداع نفسه لا يتم إلا بعد أن تخضع المادة الأولية لفعل قوى ثلاث هي القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة . وإذا كانت القوة الأولى تتصل بوضوح صور الذاكرة ، وانتظامها ، وترتيبها على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإن القوة المائزة هي القوة التي يميز بها الشاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما يصح أو لا يصح . أما القوة الصانعة فهي القوة التي تتولى العمل في ضم أجزاء الألفاظ والمعاني ؛ وهي بالجملة « التي تتولى جميع ما تلتمس به كليات هذه الصناعة » . (ص ٤٣) .

قد يبدو من تحديد حازم لهذه القوى الثلاث أنه يجيد في بعض الأحيان عن الأساس الفلسفي النفسي للشاعرية ؛ أي عن طبيعة هذه القوى الشاعرية ؛ ويتناول دور هذه القوى في عملية الأداء الفني ؛ أي في جانب النظم والأسلوب وليس في جانب عملية الإبداع من حيث طبيعتها النفسية الخيالية المدركة . ولكن الحق أن حازماً يكرس القوة الأولى تماماً للخيال ؛ كما أن حديثه في تحديد عمل القوتين المائزة والصانعة ، وإن انحاز إلى جانب النظم والأسلوب ، حيث تضمن أدواراً ثلاثة محددة لهاتين القوتين (التمييز ، والضم ، والتشام الكليات) إلا أنه كان يدرك أنه لا يمكن لهذه القوى أن تقوم بعملها في القصيدة من غير أن يكون من ورائها تصور وتخيل . وبعبارة أخرى فإن حازماً وإن جمع في تحديده هذه القوى الشاعرية بين ما هو نفسي متصل بعملية الإبداع في ذهن الشاعر وخياله ، وما هو فني متصل بكيفيات النظم وهيئات الأسلوب ، إلا أنه كان واضحاً في بيان الطبيعة النفسية لهذه القوى الثلاث ، أي في بيان عملها في عملية الإبداع ، مع القطع بأن هذا العمل إنما يتم بفاعلية التصور والتخيل (الخيال) .

وبما له عُلقة بالأغراض مما يرجع إليه ، أو ما هو مثال لما يرجع إليه . . . ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود ، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان ، من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هي عليه ، تمويها وإيهاماً ، فأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما عُلقة الأغراض الإنسانية به قوية » . (ص ١٢٠) .

إن حازماً يلح على قوة العنصر الذاتي لدى الشاعر والفنان عموماً ، وعلى فعالية هذا العنصر ، إلى الدرجة التي يصل فيها إلى تعديل واقع الموضوع المحاكى ، بل إلى إكمال ما يمكن أن يكون بهذا الواقع من نقص . ويستعين حازم في توكيد ما يذهب إليه هنا بقول أفلاطون - من كتاب السياسة - يرى فيه « أنا لا نلوم مصوراً إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن ، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة ؛ وذلك أن المثال ينبغي أن يكون كاملاً ، وأما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال »^(٩) . وسواء كان حازم يعتمد على أفلاطون أو غيره فالمهم أن في القول نفسه دليلاً على ما يراه من أن المحاكاة تضيف إلى موضوعها الأصلي ، وأن الأساس في هذه الإضافة مرتبط بطبيعة المحاكاة نفسها ، من حيث هي « تكميل » لما عليه الأشياء خارج الذهن ، إن كانت محتاجة إلى التكميل .

٤ - الشعر والشاعر :

يعتمد الشعر على القوة الخلاقة لدى الشاعر ، وهي الخيال الابتكاري . والمؤكد أن القارئ - كالنقاد - قد لا يرى هذه القوة ، ولكنه يتحسسها - مستمعا أو قارئا - في العمل الشعري نفسه . ذلك لأن العمل الشعري هو النتيجة التي يتلقاها القارئ لاستخدام الشاعر لأدوات فنية - لغوية وعروضية وبلاغية بعينها - محكومة بأعراف لغوية وصرفية ونحوية وعروضية ، وطرق استخدام دلالية ، رمزية وتصويرية ، يلتزم بها الشاعر ، ولكنه - على غير طريقة النثر - يتدخل بخياله ليصوغ منها لغة شعرية تجاوز حقائق اللغة العادية إلى آفاق مبتكرة جديدة ، إيقاعية وتصويرية .

هذه الآفاق المبتكرة الجديدة هي ما يقصد إليه حازم بحديثه عن الشعر من حيث هو عملية « تخيل » تقوم على ابتكار القوة « التخيلية » أو « المخيلة » . ويقترب حازم من دراسة عملية « التخيل » الشعري عندما يميز بين الشعراء على أساس ما يسميه بالقوى الفكرية ؛ وهي عشر قوى أو ملكات تتراتب فيما بينها ، وتتعدد على نحو يتمكن معه حازم من حصر كل الجوانب الواعية واللاواعية من عملية التخيل . وأولى هذه القوى - عند حازم - هي « القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية » ؛ وتلك قوة تتصل بالنشاط الأساسي لقوة الخيال ، التي تصل بين العناصر المتباعدة ، وتؤلف بين الظواهر المتباينة . وإذا كانت « القوة على التشبيه » قوة جزئية ، تعمل على مستوى البيت ، فهناك « القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها » ؛ وهي قوة تتصل بأغراض الشعر . وهناك « القوة على تصور صورة للقصيدة » ؛ وهي قوة تنصرف إلى الشكل المتكامل الذي تتخذه القصيدة . ويختتم حازم تعداد هذه القوى بما يسميه « القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه » . ومن الواضح أن هذه القوة تقع على

لا يمكن وقوعه ولا تصوره . وهو يعنى أن الخيال لا يعمل وحده ، بل ثمة قوى وطاقات أخرى يجرى عملها مع عمله ، ويتداخل نشاطها في نشاطه . ولذلك يضع الخيال في مركز بين طرفين هما العقل والحواس ، ويجعل نشاطه متأثرا بنشاطهما ، ونتاجه متأثرا بمعطياتهما ؛ فالعقل في صلته بالخيال إنما يحميه دون أن يقصّ أجنحته . وإذا كان حازم يقر للفنان بحرية عريضة فإنه يرى أن ذاتية الشاعر هي التي تمثل حدود نشاط خياله المبتكر ؛ هذه الحدود المحكومة - في النهاية - بتقاليد الفن الشعري وما يمكن أن يقبله العقل ، والمحكومة كذلك بسلم من القيم الأخلاقية .

ولا شك أن الشاعر - فيما يرى حازم - يستطيع أن يتخيل ما لم يتم بتجربته تجربة مباشرة ؛ ولكن هذا التخيل يستمد مادته - آخر الأمر - من معطيات التجربة التي صادفها الشاعر ؛ فالتخيل تابع للحس - فيما يقول حازم . ومعنى هذا أن ما تدركه الحواس هو المادة الأولية التي يحولها خيال الشاعر إلى صور تختلف عن أصلها . ومهما عبت الخيال بحدود هذه المادة الأصلية فإنه يظل محافظا على الحدود العقلية التي تجعل من الصور الفنية للشعر مؤثرة في المتلقي ، خلال عملية التخيل .

٥ - الشعر والمتلقى :

وتنقلنا عملية التخيل إلى العلاقة بين الشعر والمتلقى . وهي علاقة تقوم على أبعاد نفسية ، وتحقق وظائف معرفية وأخلاقية . أما الأبعاد النفسية فتتصل بالأثر الذي يتركه الشعر في « نخيلة » المتلقى . و« القوة التخيلية » - عند المتلقى - نظير القوة التي أبدعت المحاكاة عند المبدع . والنظير يتعاطف - عادة - مع نظيره ؛ فضلا عن أن القوة التخيلية عند المتلقى هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان^(١٠) . ومعنى ذلك أن الشعر يستثير قوى التخيل عند المتلقى ، بكيفية تستثير معها هذه القوى - هي كذلك - القوى النزوعية التي توجه سلوك المتلقى ، وتفرض عليه الاستجابة للمحتوى المعرفي الأخلاقي الذي تتضمنه القصيدة . ولذلك يقول حازم إن التخيل هو تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه . وهو يقول كذلك أن التخيل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقى ، على نحو يغلب اللاوعى على الوعى ، ويغلب التخيل على التصديق . وجملة الأمر أن المتلقى ينفعل للتخيل انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ، فيميل إلى « فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده » . (ص ١٠٦) .

هذا التكيف الذي يحدد به حازم عملية التخيل يتضمن تقابلا معرفيا أخلاقيا ذا صلة بطبيعة السلوك الذي يفرضه الشعر على المتلقى . أما التقابل المعرفي فيتصل بتغليب التخيل على التصديق ، حيث يصبح « القول المخيل » نقيضا للقول « البرهاني » بالمعنى الذي يجعل القول الأول قرين الحقائق الخالصة ، ويجعل القول الثاني قرين التمويه الذي يناقض الحقائق^(١١) . وذلك ما قصد إليه حازم بقوله إن الأقاويل الشعرية تصور الأشياء الحاصلة في الوجود على ما هي عليه حقيقة ، أو « على غير ما هي عليه تمويه وإيهام » (ص ١٢٠) . ويقرن حازم بين الشعر والرسم في هذا البعد المعرفي من التخيل ، خصوصا حين يقول إن الصور القبيحة المستبشعة في الواقع يمكن أن تتحول إلى صور لذيذة مستحسنة في الفن ، بفضل ما تقوم به المحاكاة

ويصر حازم على أن الشاعر الحق هو الذى تتحقق في طبعه هذه القوى الشعرية الثلاث ؛ لأنها هي المقصودة والمعبر عنها (بالطبع الجيد) في هذا الفن الشعري . ولكنه - فيما يتصل بالطبع الجيد - يلتفت إلى أمرين مهمين : أولهما أن الطبع لا ينهض وحده بالشعر ؛ وثانيهما أن الطبع لا يتحقق إلا بمعرفة قواعد الصنعة وترسيخها في الذهن ، إلى الحد الذى تصبح معه أقرب إلى الطبع في رسوخها العفوى . يقول حازم إن العرب لم تكن تستغنى بصحة طباعها عن تسديد هذه الطباع وتقويمها بالقوانين المصححة لها ؛ إذ جعلت من ذلك علما تدارسه ويستدرك به بعضهم على بعض . وفي هذا المجال روايات كثيرة حفظتها أمهات الكتب . ولو تتبع متبع هذه الروايات لاستخرج منها علما كثيرا موافقا للقوانين التي وصفها البلغاء لهذا الفن الشعري . وثانيهما أن الطبع لا يمتثل عن طريق الإلزام بالقوانين اللغوية والبلاغية فحسب ، بل لابد من الوعى بالتقاليد الفنية المتوارثة للشعر ؛ وهذا لا يكون إلا بالتلقى عن أهل الاختصاص وهم الشعراء السابقون للشاعر ، والشعراء الذين نبغوا من معاصريه . وبهذه التلمذة الفنية يستطيع الشاعر أن يبتدى بهدى التقاليد الفنية ، كما أنه يستطيع أن يضيف إليها بقدر تفوقه ونبوغه .

وضرورة الوعى بالتقاليد الفنية أمر عميق في كل التراث البشرى ؛ لكن حازما يعبر عن هذه الضرورة من زاوية العلاقة بين الشعر والشاعر ، أو من زاوية العلاقة بين الشاعر وتقاليد الفن الذى يتسمى إليه ، فيقول : « وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في التصاريف البلاغية . فقد كان كثير أخذ الشعر عن جميل ، وأخذه جميل عن هذبه بن خشرم ، وأخذه هذبه عن بشر بن أبي خازم . وكان الخطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه زهير عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين » . (ص ٢٧) .

هذه العلاقة تعود بنا - في النهاية - إلى الخيال من حيث هو أداة الفنان المبدعة ، التي يدرك عن طريقها العالم ، والتي عن طريقها تتحول المدركات إلى صور ، ثم تنتقل الصور باللغة - وبغير اللغة في الفنون الأخرى - إلى أعمال فنية محددة . فالخيال هو القوة التي تنقل المدركات إلى صور ؛ وهذه الصور - في الفن - لا تطابق حرفيا أصولها في الواقع ؛ ذلك لأن الخيال الخلاق يعيد بناء صور المدركات بحيث تبدو في روابط وعلاقات جديدة ، تختلف عن أصولها في الواقع ، لكنها لا تناقض هذا الواقع ، بل تبرزه في صورة جديدة . والخيال طاقة إنسانية حاصلة في كل فرد من أفراد الإنسانية على درجات متفاوتة . لكن الخيال عند العاديين هو خيال استرجاعي ، يستعيد مأمرا بالإنسان من خبرات وتجارب وصور . أما الخيال عند الفنانين فهو خيال ابتكاري ، يتخطى حدود الاسترجاع ويجاوزها إلى تأليف علاقات وروابط جديدة بين المدركات والمحسوسات والصور ، بحيث يبدو الموضوع المحاكى - في العمل الفني - في صورة جديدة .

ومهما يقسم حازم القوى الشعرية المبتكرة أقساما ، فإنه يردّها جميعا إلى تلك الأداة الخلاقة المبتكرة : الخيال . وهو يدرك كل الإدراك أن الخيال الفني لا يعمل طليقا بغير حدود ؛ إذ نراه ينص صراحة على أن الخيال الفني لا يجاوز الممكن إلى المحال ؛ ذلك لأن المحال هو الذى

من تغيير معرفي في تقديم الأصل . ولكن هذا التغيير المعرفي الذي يشير إليه حازم ليس المقصود منه الوصل الكامل بين الشعر والكذب ، وإنما تأكيد « الإيهام » الذي يوقعه التخيل في نفس المتلقي ، وتأكيده « التأثير » الذي يحول به الشعر سلوك هذا المتلقي أو يوجهه . ولذلك يقول حازم إن المهم في الشعر « إنما هو التخيل في أى مادة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ، بل أيها اختلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض » . (ص ٨١) .

ومادام المقصود بالإيهام الذي يوقعه التخيل هو التأثير في سلوك المتلقي فإن هذا السلوك يمكن أن يزدوج ازدوجاً يوازي التقابل بين الصدق والكذب . ويظهر ذلك فيما يؤكد حازم من أن المقصود بالأقاويل الشعرية هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر » . (ص ٣٣٧) . وما يقصد إليه حازم باستجلاب المنافع واستدفاع المضار - في النص السابق - هو التحل بالآخلاق الفاضلة ، وإطراح الآخلاق الفاسدة . وهنا يصل حازم بحاله بحال قدامة بن جعفر ، فيتحدث عن الفضائل الأربع بوصفها الفضائل التي ينبغي تأكيدها في المدح ، ونفيها في الذم . ولكنه يضيف إلى ما سبقه إليه قدامة تفصيله المفيد فيما يسميه « طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحها » ، فيميز بين تحسين الأشياء وتقبيحها من جهة الدين ، أى ما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده ، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله ، ومن جهة العقل ، أى « ما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة » . ولا يكتفى حازم بذلك ، إذ يضيف إلى الجهتين السابقتين جهة أخرى تتصل بالجوانب النفسية في حياة الإنسان ، ويعنى بها « ما تؤثره النفس من الذكر الجميل » ، فضلاً عن « جهة الحظ العاجل ، وما تحرص عليه النفس وتشتبه ، مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال » . (ص ١٠٦) .

ويتواصل حازم مع التقاليد الأرسطية المرتبطة بتقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، فيقسم الشعر إلى ما يسميه بطرق الجد في مقابل طرق الهزل . ويعرف الطرق الأولى بأنها « مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل » ، في مقابل الثانية التي تصدر فيها الأقاويل « عن مجنون وسخف » . وهذا تقسيم يذكر بأصله الأرسطي ، خصوصاً حين يقول حازم :

« يجب في معاني الطريقة الجدلية أن تكون النفس فيها طامعة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ، ولا يسقط عن مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة ، أو يكبر نفسه عنه » . (ص ٣٢٩) .

ولكن هذا كله جعل حازماً يترك الأصول الأرسطية ليركز على الشعر العربي بأوضاعه المتميزة . وهذا ما يؤدي به إلى الإلحاح على بُعد مهم كل الأهمية في علاقة الشعر بالمتلقي ، وهو البعد الخاص بإيمان المتلقي بجدوى الشعر . ويؤكد حازم - في هذا البعد - أن الشعر لا يمكن أن يحقق تأثيره الأخلاقي على المتلقي إلا إذا كان هذا المتلقي مقتنعاً بأهمية الشعر مستعداً للتأثر به . ويقول حازم إن الاستعداد نوعان : استعداد بأن تكون نفس المتلقي في حالة تتوافق مع محتوى القصيدة التي تسمعها ، كما قال المتنبي :

إنما تُنْفَعُ المقالةُ في المرءِ
إذا وافقتَ هَوَى في الفؤادِ
واستعداد بأن تكون النفوس معتقدة في قيمة الشعر وأهميته . وإذا كان الاستعداد الأول استعداداً فردياً ، يتوقف على الحالة النفسية للمتلقى الفرد ، فإن الاستعداد الثاني إنما هو استعداد جمعي ، يرتبط بالحالة الفكرية والحضارية للأمة كلها .

ومن الواضح أن النوع الثاني من الاستعداد هو الذي كان يورق حازماً . ذلك لأن كثيراً من « أنذال » عصره - فيما يقول - اعتقد « أن الشعر نقص وسفاهة » . ولا يقتصر حازم على الهجوم على هؤلاء « الأنذال » ، وإنما يحاول توضيح سبب هوان الشعر على الناس ، فيقول :

« وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبذائعه المحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود فيهم ، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضاً ، فأروا أخصاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . . . ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم ، وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسىء والمسف إلى الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما متساوية ، بل ربما نسبوا إلى المسىء إحسان المحسن ، وإلى المحسن إساءة المسىء ، فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستقدر التحل بهذه الصنعة ؛ إذ نجسها أولئك الأخصاء ، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم ؛ فالمعرفة لاشك منسحبة على الرفيع في هذه الصفة بسبب الوضع ؛ فلذلك هجرها الناس وحققها أن تهجر » . (ص ١٢٥)

٦ - المحتوى الشعري :

ولاشك أن قضية الاستعداد ، التي تتضمن إيمان المتلقي بجدوى الشعر ، تفضي - في النهاية - إلى قضية المعنى الشعري . وحازم يدرك الصلة بين هاتين القضيتين إدراكاً واضحاً ؛ فهو يرى أن من الأسباب التي أدت إلى هوان الشعر عند المتلقين أنهم اعتقدوا « أن الشعر كله زور وكذب » . والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد - فيما يقول حازم - « كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بالألا تتحرك للشعر ولا تهتز إليه » . (ص ١٢٥ ، ١٢٦) . ولكي يواجه حازم هذا الاعتقاد الضار فإنه يؤكد أن التخيل الشعري لا يقصد منه إلا إلى التأثير النفسي للقول ذاته ، وأن التقابل بين الصدق والكذب ليس محكاً في الشعر ؛ فالشعر شعر « من حيث هو كلام غيبي » ، كما أن

التخيل هو «المعتبر في صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» . (ص ٧١) . ولكن مثل هذا التبرير لابد أن يفضى إلى ضرورة التوقف عند «المعنى» أو «المحتوى» الذى يقوم الشعر بتخيله من زوايته المعرفية وزاويته الأخلاقية .

ويحسم حازم أمر الزاوية المعرفية بعودته إلى أصوله الأرسطية ، خصوصا فكرة «الممكن» ، التى لا تجعل المحاكاة قرينة الحقيقة الخرفية بل الحقيقة بمعناها الأعمق ، الذى يكمن وراء الظواهر . فالمحاكاة الأرسطية ليست نسخا للحقيقة التجريبية ، أو تصويرا فوتوغرافيا للحياة ، بقدر ما هى تقديم للممكن الذى يتضمن الحقائق الثابتة الدائمة ، المتحررة من الفوضى والتغير والتشتت . وإذا كانت المحاكاة تتجاوز الحدود الظاهرة للواقع فإنها تتجاوز القوانين الكامنة ، التى تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا . كما أنها تصل إلى هذه القوانين بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضرورة^(١٢) . صحيح أن حازما لا يصل إلى هذا التصور الأرسطى تماما ، ولكنه يقترب منه كل الاقتراب من الزاوية الأخلاقية الخالصة ، عندما يؤكد «أن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز غمويه عليها ، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله ألبته ، فكان مناقضا لغرض الشعر ؛ إذ المقصود بالشعر الاحتمال فى تحريك النفس لمتقضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة ، بل ومن الصديق والشهرة فى كثير من المواضع» (ص ٢٩٤) .

ولكن ما الذى كان يعنيه حازم بمصطلح «المعنى» ؟ هل كان يقصد به الدلالة الجزئية التى قصد إليها ابن قتيبة ، الذى قسم الشعر إلى أربعة أصرب^(١٣) ، فكان المعنى - عنده - هو الفكرة الجزئية ، أو المقصد النثرى من الكلام الذى يمكن أن يوصف بالصدق أو الكذب ؟ أم أن حازما كان يقصد بمصطلح المعنى دلالة قريبة مما نقصده اليوم بمصطلح «المحتوى» ؟

إن حازما يجعل «المعنى» العنصر الأول من العناصر التى يتحقق بها التخيل ، فيقول : «والتخيل فى الشعر يقع فى أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن» (ص ٨٩) . والسؤال : ما الذى يقصده بمصطلح المعنى ؟ إنه لم يخرج عن المفهوم القديم الذى حصر «المعنى» فى صورة جزئية ، قد يقصد بها فكرة محدودة ، مصاغة فى عبارة واحدة من عبارات العمل الشعرى ، أو يقصد بها خاطرة لا تشغل غير جملة واحدة ، أو بيت واحد من أبيات القصيدة . هو لم يفلت من كل ذلك . ولهذا يرى دارس كتابه أن المصطلحات الموروثة المتصلة بالموضوعات والأغراض والمعاني كثيرا ما ترد عنده بدلالاتها القديمة نفسها . لكن مزيدا من التعمق فى درس «المنهاج» يكشف عن أن حازما كان واعيا - فى كل الكتاب - لأمرين بالغى الأهمية من جهة تحديد مصطلح المعنى ، وبيان طبيعته ودوره فى العمل الشعرى . أما الأمر الأول فهو عدم رضاه عن المصطلحات الموروثة المتصلة بجانب المعنى ، وعدم رضاه بصورة خاصة عن بعض استخدامات تلك المصطلحات فى كتب بعض من سبقه من بلاغيين ونقاد ؛ فهو لا يقبل ، تقسيم قدامة بن جعفر (٨٨٨ - ٩٥٨ أو ٩٤٨ م) للمحتوى الشعرى ؛ ذلك التقسيم السداسى المعروف : مدح - هجاء - نسيب - رثاء - وصف - تشبيه . وهو لا يقبل كذلك تعديل الرمانى

هذا التقسيم إلى تقسيم خماسى جديد ، حيث أرجع الرمانى التشبيه إلى معنى الوصف . ويدفع حازم كذلك ما ذهب إليه ابن رشيق القيروانى (ولد حوالى ٩٩٥ / ١٠٠٠ وتوفى حوالى ١٠٦٤ م) - فى كتابه «العمدة» - من أن أركان الشعر (ويقصد بالأركان هنا دوافع الشعر أو محتوياته) أربعة ؛ هى : الرغبة والرغبة والطرب والغضب . كذلك يدفع حازم ما جاء - فى «العمدة» أيضا - من أن الشعر كله فى الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرغبة . ويعلق حازم على كل ذلك بأن هذه التقسيمات كلها غير صحيحة ؛ فكل منها لا يخلو من نقص أو تداخل . (ص ٣٣٦ - ٣٣٧) . وأما الأمر الثانى الذى تنبه إليه حازم كل التنبيه - بعد نقده للتقسيمات الموروثة للمحتوى الشعرى - فيتمثل فى محاولته وضع أساس فلسفى لمشكلة المعنى الشعرى . وهو يدرك خطر محاولته وجدتها ، على نحو يدفعه إلى القول بأنها بيان للطرق الصحيحة فى النظر إلى المعنى ، وتأكد أن أحدا قبله لم يسلك مسلكه ، ولم يهتد إلى ما توصل هو إليه . (ص ١٨) .

والأساس الفلسفى لمحاولة حازم مؤاده أن كل الموجودات والأشياء لها كيانات فى الواقع خارج ذهن الإنسان المدرك . فإذا وقع شيء من هذه الموجودات والأشياء فى دائرة إدراك الإنسان المدرك تكونت للمدرك صورة ذهنية فى ذهن المدرك فإذا كان هذا المدرك شاعرا ووضع تلك الصورة الذهنية فى إطار تعبيرى عن طريق اللغة ، فإن هذا الإطار التعبيري اللغوى هو أداة توصيل صورة الموجود أو الشيء الواقعى إلى أذهان المتلقين وأفهامهم . وقد حدد حازم هذا الأساس تحديدا حاسما بقوله : «إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان ؛ فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ» . (ص ١٨ - ١٩) .

والحقيقة أن هذا الكلام ليس أساسا فلسفيا فحسب ، إنما هو فلسفى نفسى جمالى فى آن واحد . ذلك أن حازما على وعى عال هنا بانتقال الصورة البصرية فى عملية الإدراك إلى صورة ذهنية ، ثم بانتقال هذه الصورة الذهنية فى عملية الإبداع إلى صورة شعرية . وفى هذه المرحلة الأخيرة تتضح الألفاظ فى دلالتها على المعنى . هذا عن الأساس الفلسفى النفسى الجمالى ؛ ويبقى للمعنى الشعرى أساس داخلى ذاتى ، يتصل بحده أو تعريفه ، وبآفاقه فى خبرة الشاعر وتجاربه ، ويدوره فى العمل الشعرى ذاته .

إن محتوى الشعر أو «معناه» من محتوى الحياة ذاتها . لهذا فإن أى حصر لمجالات أو موضوعات أو أغراض بعينها لمحتوى الشعر إنما هو فى حقيقته حصر للشعر نفسه فى زوايا ضيقة ، ومناطق محدودة من هذه الحياة الفسيحة . فإذا كان لابد من حصر فينبغى أن يرتبط هذا الحصر بالأصول الأولى للحياة الإنسانية الفضلى . أما أصول هذه الحياة فهى أربعة : خير وشر وبسط وقبض . ويستمد الشعر محتواه - فى نظر حازم - من كل ما يمكن أن تحيط به التجربة الإنسانية المتصلة بهذه الأصول الأربعة . ويتوجه هذا المحتوى إلى المتلقى ليؤثر فيه روحيا ونفسيا وسلوكيا وأخلاقيا . ومدار هذا التأثير - ومن ثمة عناصر المحتوى الشعرى كافة - لاحتالة حول الخير والشر ، ومنها ما يقترب من

ومصطلحاتهم في هذه المعالجة ، مع وعيه التام بأمرين : أولهما أن تقسيمات سابقه للأغراض والمعاني والموضوعات ليست وافية وليست جامعة أو شاملة لعالم المحتوى الشعري الرحب ، بل إنه يرى - وهذه عبارته - أنها « غير صحيحة » (ص ٣٣٧) . ولهذا فهو يعدل في تلك التقسيمات ويسرف في التقسيم حتى يصل إلى عشرات التفصيلات والتفريعات المتصلة بالمعنى الشعري . وهو يضم بعض مصطلحات سابقة ثم يجاوزها - في الإطار التقليدي نفسه - إلى آفاق بعيدة . وثانيهما أن حازما عندما ينجح إلى النظرة القديمة ، بما تعتمد عليه هذه النظرة من فصل حاد بين ما هو فني وما هو معنوي ، وبما تعتمد في تناول المعنوي من تحديد صارم للأغراض والمعاني والموضوعات - نقول إنه عندما ينجح إلى هذه النظرة لا يزال يجعل النظرة الفلسفية الشاملة - التي تهيم على كل عمله - قاعدة يقيم عليها تحديداته وتفصيلاته لمجالات المحتوى الشعري وآفاقه . ومع ذلك فإن هذا الجانب التقليدي في « المنهج » ضئيل إذا ما قورن بالجانب الفلسفي الخالص .

ويجعل حازم من البسط والقبض أساساً فلسفياً يستمد منه مصطلحين للجنسين الأساسيين اللذين يرى فيهما مصدر المحتوى الشعري . هذان الجنسان هما : الارتياح والاكتراث (الارتماض) . ثم يضع تحت هذين الجنسين الكبيرين أنواعاً ثمانية ، ويضع تحت هذه الأنواع الثمانية الأغراض الشعرية المشهورة ، كالنسيب والمديح ، فيقول : « قد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع . فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما ، نحو إشراب الارتياح والاكتراث ، أو إشراب الاكتراث الارتياح ؛ وهي الطرق الشاجية . والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء . والأنواع الأخرى التي تحت تلك الأنواع هي : المدح والنسيب والثناء » (ص ١٢) . ويمضي حازم في إلحاحه على الأساس الفلسفي النفسي فيقرن تقسيماته السابقة بالبواعث التي تثيرها في نفس الشاعر ويأثراها في نفوس السامعين أو القارئ (المتلقي) فيقول إن « معاني الشعر » . ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمتحركين معا . وأحسن القول ما أجمع فيه وصف الحاليين » (ص ١٣) . وبعد أن حدد حازم المستوى الشعري في تلك الأجناس والأنواع ، يعود في مواضع أخرى من كتابه إلى مزيد من التفصيل والتفريع ؛ فثمة « أقاويل عرضيات وترهيبات وتخويفات واستدفاعيات » ؛ وثمة « قصص ومشاجرة وحكم ، وإشارة واستشارة ، وغرض واقتضاء ، وكفاية واستكفاء ، وترغيب وترهيب ، وإطعام وإيأس » (ص ٣٤٠) . الخ . ولكنه يعود مرة أخرى إلى ضم كل هذه التفريعات في مجموعات أربع رئيسية يسميها « أمهات الطرق الشعرية » وهي لديه : التهنأ وما معها ، والتعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها ، وهو لا ينسى أن يقرن هذه الأمهات الأربع بذلك الأساس الفلسفي النفسي الذي جعله مرتكز تناوله للمحتوى الشعري ، ويثبت ذلك الأساس فيرجع كل أمهات الطرق الشعرية الأربع وكل ما معها إلى « ما الباعث عليه الارتياح وإلى ما الباعث عليه الاكتراث ، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا » (ص ٣٤١) . وحتى عندما يتابع حازم

دائرة الشر فيكون في قلبها . ولكن يختلف الناس في تحديد ما هو خير وما هو شر ؛ وثمة أمور يعرفها الخاصة دون العامة ؛ وثمة أمور أخرى يشترك في معرفتها العام والخاص .

ولحازم اجتهد هنا في مسألة القيمة واتصالها بالمحتوى الشعري ؛ فهو يرى أن أعرق المحتويات ما اشترك الخاصة والجمهور في الاعتقاد بأنه خير أو شر . ويقيّد حازم هذا بالفطرة الإنسانية ، فيرى أن المحتوى الشعري إذا صدر عما يشترك في الاعتقاد به الناس كافة ، فإن ذلك معناه ضرورة التطابق مع ما فطرت النفوس عليه . (ص ٢٠) . ومن الجلي أن حازما يرد المحتوى الشعري إلى أصل الحياة من الوجهة القيمة الاجتماعية ، وهما الخير والشر ، ثم يعود فيربط هاتين القيمتين بأصل الحياة من الوجهة النفسية الفردية وهما البسط (السعة) والقبض (الضيق) ، فيرى أن قصد الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، وذلك ببسطها النفوس إلى ما يرام من ذلك ، وقبضها عما يرام بما يحيل لها فيه من خير أو شر . (ص ٣٣٨) .

بهذا يقرر حازم للمحتوى الشعري أسسا ترتد إلى أسس الحياة ذاتها في عالم المتلقى النفسي وفي عالمه الاجتماعي بين الناس . وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر الحق هو ذلك الذي خبر الحياة خبرة عميقة ، وأدرك مجاري أمورها إدراكا واعيا ؛ وهو الذي له من قوة التمييز والملاحظة ما يمكنه من الوعي بحقائق الأشياء والأحوال والأزمنة والقضايا (ص ٣٨) . ومادام حازم يجعل مصادر المحتوى الشعري من مصادر الحياة نفسها ، فلا غرابة في أن يربط المحتوى الشعري بدوره ووظيفته في الحياة . إنه يرى - في مواضع كثيرة من كتابه - أن المحتوى يميل إلى أشياء وينصرف عن أخرى ؛ وتكثر فيه أشياء وتقل أخرى ، وذلك كله بحسب اتصال الأمر بما عليه البشر في حياتهم . (ص ٢٠) . وعلى هذا ، إذا كان المحتوى يصدر عن الحياة فلكي يعود إلى هذه الحياة نفسها ليقوم بوظيفة واضحة وضوحاً عبر عنه حازم مرات كثيرة في عمله ، ولكنه في واحدة من هذه المرات قرن بين هذه الوظيفة و « موضوعات » الشعر بعبارات بالغة التحديد والدقة ، فقال : « لما كان المقصود بالشعر إنباض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يحيل لها فيه من حسن أو قبح ، وجلال ، أو خسة ، ويجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده » . (ص ١٠٦) . وهنا يصل الأمر إلى حد أن يوجب حازم على الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتواه) من حياة البشر أنفسهم ، وكذلك من تاريخهم . وهذا ما يؤكد الدور الذي يقرره حازم للشعر ، وهو دور سلوكي أخلاقي اجتماعي .

وعلى الرغم من هذه النظرة الفلسفية العميقة إلى المحتوى الشعري فإن حازما لم يقلت من النظرة الثنائية الجزئية التي كانت سائدة لدى البلاغيين والنقاد العرب من قبله . ولا شك أن نظرتهم الفلسفية هي المهيمنة على عمله من أوله إلى آخره ، ولكن هذه النظرة الجزئية تقع في أسر المعالجات القديمة للموضوعات والأغراض وإن حاول حازم أن يرتقي بها من خلال وعي فلسفي للمحتوى الشعري . ويعبارات أخرى ، فإن حازما يصدر عن أساس فلسفي عميق في معالجة المحتوى الشعري ، ولكنه يصطنع في بعض الأحيان أسلوباً سابقه

حيث مصدره ووظيفته من قيم وأهداف أخلاقية ونفسية . وأهم من ذلك أنه يؤكد بذلك الإباء تقديره البالغ لأهمية الشاعر في حياة الجماعة ؛ تلك الأهمية التي اقتربت - عنده - من أهمية النبوة ، من حيث صلتها بما يحدثه الشعر من تأثير أخلاقي في سلوك الجماعة وحياتها :

فلولا جلال منبها الشعر ما درى
بسفاسة السندى من أين تؤق المكارم

سابقه في الأخذ بتلك الحدود الضيقة للمحتوى الشعري ، كالمديح والنسيب وغيرهما ، فإنه لا يسلك مسلكهم تماما ؛ فهو يرى - على صييل المثال - أن يكون المديح بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان (ص ١٧١) ؛ وهو يقبل ألا يجاوز المادح حد الاقتصاد إلى حد الإفراط ، مادام يثبت حميد الأوصاف ، ويشير إلى مثال يحتذى (١٧١) . وهو يخالف بعض سابقه عندما يأتي أن يكون المديح حلية لمن لا يستحقه (ص ١٧١) ، وعندما يأتي أن يكون المادح مسترفدا متكسبا بشعره (ص ١٢٥) . وهو بهذا كله يؤكد مارآه في المحتوى من



الهوامش

- (٧) راجع - على صييل المثال - الموشح للمرزبان ، المطبعة السلفية ص ٣٦ - ٤٧ - ٤٨ .
- (٨) ابن سينا ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ص ١٩٨ وقارن بمنهاج البلغاء ص ٦٩
- (٩) المنهاج ص ١١٩ . ويذهب محقق الكتاب إلى أن النص منقول من ترجمة قديمة لحنين بن اسحق .
- (١٠) جابر عصفور . مفهوم الشعر ، ص ٢٤٧ .
- (١١) راجع شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٢٠٨ - ٢١٣ .
- (١٢) Butcher, Op.cit p. 164.
- (١٣) راجع الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، الجزء الأول ص ٦٤ - ٦٨ .

- (١) راجع جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٩٢ وما بعدها .
- (٢) راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٢٤ .
- (٣) Bate, Walter Jackson (Ed.)- Criticism, The Major Texts. New York 1952. p. 5ff.
- (٤) Edmund., Irwin- The Works of Plato; The Modern Literary Criticism. New York 1956 (The introduction).
- (٥) Butcher S.H. -Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, The 4th. impr. London 1951 (see the introduction by John Gasner)
- (٦) راجع - على صييل المثال - عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، ص ١٠ - ١٢

البديع الحزنى فى القرن التاسع

ترجمة وتقديم
مكارم الغمرى

تقديم :

مؤلف هذه الدراسة هو المستشرق الروسى الكبير ، والعالم الأكاديمى اغناطيوس كراتشكوفسكى (١٨٨٣ - ١٩٥١) . وقد نشرت هذه الدراسة لأول مرة بالألمانية عام (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، ثم صدرت بالروسية بعد وفاته ضمن مؤلفاته المختارة التى ظهرت عام ١٩٥٦ ، موسكو ، لينتجراد ، الجزء الثانى ، الصفحات (٣٦٠ - ٣٧٣) .

ويعد كراتشكوفسكى - بحق - مؤسس مدرسة الاستشراق السوفيتية ، بل - كما يقول توفيق الحكيم - ربما كان عميد المستشرقين فى العالم المعاصر (صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ٥٦) .

كرس كراتشكوفسكى ما يقرب من خمسة وأربعين عاماً من حياته للدراسات العربية ، تتلمذ خلالها على يديه أجيال من المستشرقين ، كما قدم أكثر من ٤٥٠ بحثاً علمياً تناولت فروعاً عدة من الدراسات العربية ؛ فقد قدم دراسات فى الأدب العربى القديم والحديث ، ودراسات فى فقه اللغة العربية وبلاغتها ، كما قام بدراسة كثير من المخطوطات العربية ، وأرخ للاستشراق ، فضلاً عن دراساته المقارنة فى العلاقات الثقافية والحضارية بين شعوب الاتحاد السوفيتى والشرق العربى .

وجدير بالذكر أن كتاب عبد الله بن المعتز ، المعروف باسم « كتاب البديع » ، الذى سأتى ذكره فى الدراسة الحالية ، صدرت له طبعة عربية عن دار الحكمة بدمشق ، اعتنى كراتشكوفسكى بنشرها والتعليق عليها وإعداد فهرسها .

ففى روسيا توصل الإعداد النظرى لفن البيان العام إلى تشكيل مدرستين : إحداهما مدرسة ألكسندر فسيلوفسكى ، التى تتميز بجنوحها تجاه التاريخ ؛ أما الأخرى فهى مدرسة أ. بوتيين ، التى تتسم ، على خلاف الأخرى ، بالطابع اللغوى النفسى . وقد عاجلت أعمال كونج على نحو جديد البيان فى الإنجيل^(٢) . وقدم ركيندورف تحليلاً لبعض المجازات فى اللغات السامية^(٣) . وقام أحد العلماء العرب منذ مدة ليست بعيدة بمحاولة لرصد تاريخ تطور النقد عند العرب فى ملامحه العامة^(٤) . وهناك الأعمال الجامعة ، وعلى سبيل المثال ، كتاب لارسون (Hans Larsson) الذى يحظى بشهرة عالمية

تتعلق هذه الدراسة بالبديع العربى فى القرن التاسع . ولم يطرح هذا الموضوع من قبل سوى مرة واحدة ، وبالتحديد فى بحث داغمركى ؛ فقد مضى أكثر من خمسة وسبعين عاماً منذ نشر الأستاذ الداغمركى أ. ميرين أول مؤلف كبير له باسم « البيان العربى »^(١) . وحتى وقتنا هذا لا نستطيع أن نشير إلى عمل مناظر . وبطبيعة الحال ، لم يستطع ميرين أن يرتاد أفقاً تاريخياً واسعاً ؛ لأن مصادره فى غالبيتها تنتمى إلى حقبة هبوط العلم العربى ، حيث لم يكن قد حان الوقت للتعرض لأى موضوعات تمس نشوء البيان والبديع العربيين ، ومرحلة البداية لهما . وفى السنوات العشر الأخيرة ظهر الكثير من الجديد ؛

(La logique de la poesie) (باريس ١٩٠٩) ، حيث يوضح هذا الكتاب بشكل كاف كم سرنا قدماً في آرائنا النظرية منذ زمن ميرين .

وإلى جانب الأعمال النظرية المركبة ظهرت في الشرق أيضاً مواد جديدة في مجال البديع العربي . وقد نشر هناك الكثير من الأعمال التي لا تأخذ بالمنهج النقدي . وهكذا ، فحتى وقتنا هذا - خلافاً لعمل ميرين - لا يوجد عندنا في هذا المجال نص واحد يأخذ بالمنهج النقدي . بيد أن هذه المواد الجديدة وإن كانت لن تسمح بالرصد بصورة قاطعة لفن البديع العربي فلإنها ستسمح بتحديد بعض من الخطوط العامة لبروز البديع في المرحلة الأولى له . وهذا هو الهدف الوحيد من دراستي .

كان هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع ، معروفة في الأدب العالمي ؛ وهي كلها أصيلة إذا قيست بتأثيرها في مجاها الخاص ، ولها الحق في أن تلقب بالكلاسيكية^(٥) .

المنهج الأول هو اليوناني ؛ وهو أكثرها شهرة في كل مكان . وهذا المنهج الذي تشكل تحت تأثير أرسطو يستحق الآن في كل فروع له لقب الأوربي بعامه .

والمنهج الهندي كان ومازال كلاًسياً بالنسبة لأدب التبت والأدب المنغولي ؛ ويمكن أيضاً رصد أصداؤه عند شعوب الشرق الأدنى . ولم يحسم بعد نهائياً موضوع إمكان التأثير الجاد للمنهج الهندي على الصيني . وفي حالة الاستنتاج بالنفي سيكون من الضروري إدراج المنهج الصيني ضمن المناهج الأصيلة ، برغم أن هذا المنهج كان كلاًسياً فحسب بالنسبة لمجال اللغة الصينية .

والمنهج الثالث هو العربي ؛ وقد صار في متناول كل شعوب الشرق الأوسط مع انتشار الثقافة العربية الإسلامية ؛ وتحت تأثيرها المباشر توجد الآداب الإيرانية ، والتركية ، والهندوستانية ، والأفغانية ، وآداب أخرى . ومن خلال وساطة الأدب الإيراني أثر الأدب العربي على أدب جورجيا ، كما تظهر آثاره في الشعر اليهودي في القرون الوسطى .

وفي وجود مثل هذا الانتشار وهذا التأثير يكتسب موضوع أصالة البديع العربي أهمية خاصة . هل برز البديع العربي في مجال لغته الخاصة ، أم أننا هنا فحسب بصدد أحد الأفرع المتعددة لمنهج أرسطو ؟ إن هذا الموضوع مشروع تماماً ، سيما وأنه من المعروف لنا جيداً التأثير الجاد للعلم اليوناني على الثقافة العربية بشكل عام ، بخاصة في بداية القرن التاسع . وكان الوسطاء في معظم الحالات من السوريين . وكما هو معروف تمكن بعض العلماء الألمان خلال عشر السنوات الأخيرة من الكشف عن مظاهر التأثيرات اليونانية اللاتينية على نظرية قواعد البلاغة العربية^(٦) . وطبيعي أننا هنا على بعد خطوة واحدة من البديع العربي . وسوى اليونان ربما يتأتى إدراج الهند أيضاً في دائرة البحث ؛ فقد نفذ إلى الأدب العربي عبر إيران الكثير من المضامين الأدبية الهندية ، وكان للطب الهندي كثير من الأنصار في بلاد خلفاء بغداد . ومعروف لدينا أسماء بعض الأطباء الهنود الذين انتقلوا للعيش في العاصمة بفضل البرامكة . غير أنه تجب الإجابة بالنفي عن السؤال الخاص بتأثير الهند على البديع العربي ؛ فنحن

نفقد إمكان إثبات الحدود الزمنية . أما الاقتباسات غير القليلة في مجال البيان والبديع ، المعروفة لنا حتى الآن ، والتي تنسب تقليداً إلى الهنود ، فيتحتم حالياً حسابها أسفاراً دينية^(٧) .

يتطلب موضوع التأثير اليوناني دراسة أكثر قرباً . وعلى الرغم من أنه أكثر تعقيداً فإنه من الممكن إضاءته بصورة أكثر كمالاً ؛ لأننا نمثل في هذا المجال مادة أكثر اتساعاً . وسرى فيما بعد أن النتيجة هنا أيضاً واحدة : فالبديع اليوناني لم يكن له ثمة تأثير مباشر على نشوء البديع العربي وتطوره .

إن تأثير أرسطو على العلم العربي معروف جيداً بشكل كاف . ومن المحال أيضاً نفى أن البديع والبيان لأرسطو قد ترجعا إلى العربية منذ وقت مبكر . وقد يكون هناك كثير جدل حول التواريخ الدقيقة أو أسماء المترجمين ، إلا أن هناك حقيقة لا شك فيها ، هي وجود ترجمات عربية لهذه المؤلفات في القرن العاشر^(٨) . ومع ذلك فليس في مكتنتنا إمالة اللثام عن أي آثار لأفكار أرسطو في الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً شديداً في الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف اليوناني . وخير مثال في هذا الصدد هو الجاحظ الشهير ، الذي توفي في (٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م) ؛ فقد كان على معرفة جيدة بأرسطو « مؤلف المنطق » ، كما كان يدعو عادة على صفحات أعماله ، بخاصة في « كتاب الحيوان » . بيد أن « مؤلف المنطق » هذا يستشهد به بوصفه مصدراً موثقاً به فقط في علم الحيوان ؛ وذلك لأن كل الاقتباسات مأخوذة عن كتابه عن الحيوان^(٩) . وهناك أيضاً شك في مدى معرفة الجاحظ ببقية مؤلفات أرسطو^(١٠) ؛ إذ لا يوجد حالياً إمكان لحسم هذا الشك . بيد أنه يمكن الجزم بأن أرسطو لم يكن له أي تأثير على تطور تحليل الإنتاج الشعري عند العرب . ففن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر في تاريخ البديع العربي . وفي ضوء شعبية أرسطو الكبيرة عند العرب كان من الممكن أن يبدو هذا الظرف ، للنظرة الأولى ، غريباً بعض الشيء ، اللهم إلا إذا كان من المحال الاقتناع بالتبرير الذي يقول إن دائرة قراء أرسطو ومعلقيه كانت تشكل دائماً وتقريباً من الفلاسفة أو المشتغلين بالعلوم الدقيقة . أما منظرو الأدب ومؤرخوه والفيلولوجيون بالمعنى الضيق فقد انتحوا جانباً . وإذا نحن أوغلنا قليلاً في تاريخ البديع لأرسطو عند العرب فسنقابل معلقين اثنين شهيرين هما ابن سينا وابن رشد . ومن المشكوك فيه أن يكون الأخير قد فهم البديع عند أرسطو فهماً صحيحاً ؛ فحين أعاد نقله بشكل حر حدد التراجم على أنها « فن المديح » ، والكوميديا على أنها « فن الهجاء »^(١١) . وعلى هذا الأساس تقدم القصائد العربية في المدح على أنها تراجميات ، والهجائية على أنها كوميديات . ومع هذا الفهم حتى من جانب الفلاسفة أنفسهم يصير من الواضح أن منظري الأدب كانوا ببساطة يستشعرون كثيراً من النفور تجاه المنهج اليوناني . كان الجاحظ يستشهد أحياناً بمنطق أرسطو ، ولكن على نحو لا يخلو من سخرية خافية ؛ فهو يقول : « ألا ترى أن كتاب المنطق الذي قد وسم بهذا الاسم لو قرأته على جميع خطباء الأمصار وبلغاء الأعراب لما فهموا أكثره »^(١٢) . ويعين ابن الأثير - المنظر المعروف - حين يتحدث في سخرية عن ابن سينا^(١٣) : « وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة ، كعبد الحميد وابن العميد والصابي وغيرهم : فإن أدعيت أن هؤلاء

نقلوا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك في الجواب هذا باطل بي أنا ؛ فإن لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته . ومع هذا فانظر إلى كلامي فقد أوردت لك نبذة منه في هذا الكتاب . وإذا وقفت على رسائل ومكاتباتي - وهي عدة مجلدات - وعرفت أني لم أتعرض لشيء مما ذكره حكماء اليونان في حصر المعاني . . . ، ولقد فاضني بعض المتفلسفين في هذا ، وانساق الكلام إلى شيء ذكره لأبي علي بن سينا في الخطابة والشعر ، وذكر ضرباً من ضروب الشعر اليوناني يسمى اللاغوديا ، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبي علي ووقفني على ما ذكره ، فلما وقفت عليه استجھلته ؛ فإنه طَوَّل فيه وعَرَّض كأنه يخاطب بعض اليونان ؛ وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئاً .

ومع هذا الطرح للأشياء يكون من الصعب اقتضاء آثار التأثير اليوناني على بروز البديع العربي ؛ فقد ولد في بيئة مغايرة تماماً ، في دائرة اللغويين العرب والمتأديبين الذين ينطلقون لا من نظرية غربية بل من متابعتهم للغتهم الأم . ونحن نمتلك هنا الأسس لمزيد من الوثوق بالتقليد الأدبي العربي الذي يعد ابن المعتز - الشاعر والأديب المعروف - رائداً في مجال البديع ، أو على الأصح ، الكنيائات والاستعارات الشعرية^(١٦) . كتب هذا الخليفة النعمان ، الذي استخلف يوماً واحداً ، والذي قتل في سنة (٢٩٦ هـ / ٩٠٨ م) كتابه عن الجديد - كتاب البديع - في الربع الأخير من القرن التاسع . وفكرة هذا البحث المعروف حتى وقتنا هذا فقط في مخطوطات اسكوريال^(١٧) بسيطة جداً ؛ وهي ما يتحدث عنه المؤلف نفسه في المقدمة ؛ فهو يريد أن يوضح أن « الجديد » - أي الأسلوب الجديد باستعاراته وكنيائاته ومجازاته - لم يأت به شعراء الاتجاه الجديد ، كما يعتقد دائماً ؛ فعناصر هذا الأسلوب تصادفنا في القرآن والأحاديث وفي لغة البدو . وينحصر الاختلاف فقط في أن هذه المجازات كانت تستخدم في الزمن القديم على قلة ؛ أما في الشعر الجديد ، بخاصة منذ عهد أبي تمام ، فإن هذه الأشكال المغروسة بشكل مصطنع قد أسئ استخدامها . ولتدعيم هذا الرأي جمع ابن المعتز في خمسة فصول أمثله لخمس مجازات وضعها . ومن المحتمل أن يكون قد ألحق بنفسه مؤخرًا الاثنى عشر فصلاً عن « جمال الحديث والشعر » . ولا زالت معايير تصنيفه غير مفهومة ، وكذلك أسس مقابلاته البديع بالجمال . وكان هو نفسه يشعر بهذا ؛ فعند انتقاله إلى هذا الجزء كان وهو في كامل وعيه بمآثره بوصفه رائداً ، يتنبأ بأن أفكاره ستثير اعتراضات كثيرة ؛ فيجد البعض أنواعاً جديدة من البديع ، وسيضم الآخرون الجمال إلى البديع أيضاً . وإقراره الداخلي بمثل هذه المحاولات التي يتنبأ بها في المستقبل تكشف عن نمط تفكير عالم حقيقي ؛ فهو يعي جيداً أن الاصطلاح لا يزال غير ثابت تماماً ، كما أنه لا يعد تصنيفه قاطعاً ؛ ومن ثم فالاختيار الحر متروك أمام باحثي المستقبل .

لقد اتضح أن الأفكار التي قدمها ابن المعتز كانت نبوءة ؛ ففي التطور المقبل للبديع العربي زادت أنواعه إلى مالا نهاية ، واختفى تماماً الفرق بين البديع والجمال ؛ أما كل الأنواع التي وضعها ، والتي كانت حيوية ، فقد دخلت إلى البديع . وقد لقيت بعض تعريفاته الكثير من الاعتراضات ، بيد أن كل العلماء يقدرون مآثره حق التقدير ، ويلقبونه بأول باحث في الأسلوب الشعري .

ولأنه لمن اليسير للغاية نقد مؤلفه في القرن العشرين من زاوية مضمونه أو تصنيفه ، وقد رأينا أن تحديد البديع والجمال لم يكن مفهوماً حتى بالنسبة للجيل التالي له ، وسرعان ما اختفى تماماً . ومن غير المفهوم تماماً بالنسبة لنا مبدؤه في التصنيف . ويمكن الجدول أيضاً حول التفصيلات ؛ لكن مثل هذا النقد من جانب وجهة نظرنا المعاصرة ، ودون النظر إلى الناحية التاريخية ، هو شاغل بلا جدوى على الإطلاق .

ودون أن أحتشد لتحليل كل إنجازاته على حدة ، سأسرد مع ذلك أنواعه الخمسة في البديع ، كي أعطي تصوراً صحيحاً عن منهجه . وتبعاً لأهميتها فإن المصطلحات هنا لا تتطابق تماماً مع اليونانية والرومانية . وعليه فمن الضروري طوال الوقت الاحتراس من إقحام المفاهيم الغربية على التصور الأصلي .

إن أول نسوع من البديع ، تبعاً لتصنيف ابن المعتز ، هو الاستعارة ، والاستعارة على وجه التحديد . إن هذا المصطلح يترجم بكلمة « ميتافور »^(١٨) ، ولكن أمثلة ابن المعتز توضح أن معناه عنده أوسع كثيراً . وفهم هذا المصطلح « ميتافور » كان ممكناً في مفهوم أرسطو فقط إذا اشتمل على مجاز التضمين والكنائية . والمصطلح الثاني ، الذي لا يقل صعوبة بالنسبة للترجمة ، هو التجنيس بأشكاله ، أو الجناس والمجانسة ؛ ومعناه العام القرابة . وهنا تبدو فكرة « ميرين » متميزة ؛ فهو يقترح ترجمة هذا المصطلح بكلمة (Homogeneity)^(١٩) . والمصطلح الثالث هو المطابقة ، وتعبير أدق « التشبيه » ؛ والقاعدة العامة أنهم يرون فيه فكرة « المقابلة »^(٢٠) . ولكن المطابقة في نظرية ابن المعتز لا تعني دائماً المقابلة ، والبديع الرابع يوصف ببعض الإسهاب بجملته كاملة ، هي « رد أعجاز الكلام على صدورهما » ؛ وهو يعني « عودة النهاية للبداية » ؛ وهو يمثل إيقاع البداية والنهاية ، ويتوازي مع « Ploke »^(٢١) في البديع اليوناني والروماني ، وفي منهج كونج . والمصطلح الخامس هو المذهب الكلامي ، أي « المذهب المنطقي » أو « القياس المنطقي » ؛ وهو بالطبع ليس من فنون البديع . ويمكن تفسير عدم تفريعه من المنهج الأخير باحترام منهج ابن المعتز .

ومن الطريف أن هذا البديع هو الوحيد الذي لم يضعه ابن المعتز بنفسه - طبقاً لاعتراؤه الخاص - حيث إنه يرى أن سلفه في هذه الحالة المحددة هو الجاحظ الشهير^(٢٢) . وهذا الموضوع مهم بالنسبة إلينا ، لا سيما أنه يحمل بعض التلميحات بالنسبة لتاريخ البديع السابق . والأمثلة الأخرى كلها تحمل عند ابن المعتز طابعاً لغوياً بحثاً أو تاريخياً أدبياً .

وموضوع ارتباط ابن المعتز بالجاحظ أمر مفهوماً تماماً ؛ فالأخيراً المؤلف الوحيد قبل ابن المعتز ، الذي تعامل عن قرب مع موضوعات النظريات الأدبية . وسوف نتناوله فيما بعد بمزيد من التفصيل ؛ أما هنا فتجدر الإشارة إلى أن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لما عُرف « كتاب البديع » . والفارق عظيم بدرجة تجعل من الممكن التسرع بصفة مبدئية بأنه من المستحيل بأي حال حساب الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ فتكوين تفكيره كله ينفي إمكانية التحليل المنهجي للأسلوب الشعري ؛ فهو يحب النظريات المركبة الفضفاضة والتعميمات . وليست الفكرة غير المنظمة هي ما يجذب إليه في

لغة الحيوان^(٢٣) ، وتأمل في مقدرة اللسان على التقليد ، ونظرت إلى الإنسان بوصفه عالماً للكائنات غير المرئية^(٢٤) .

ويطبق الجاحظ المنهج المقارن لدى تطرقه لموضوعات الأدب ، وهو بعده ضرورياً أيضاً بالنسبة للمجالات الأخرى^(٢٥) . وهو على علم بوجود آداب أخرى ، لا اليونانية والإيرانية فحسب ، بل أيضاً الهندية والزنجية (المفهومة بشكل ساذج للغاية)^(٢٦) . وهو يحدد أنواع الأدب ببساطة للغاية في : الشعر ، والخطابة ، والرسائل ، ويذكر أقسام كل منها^(٢٧) .

وهو ، بالطبع ، يولى الشعر عناية خاصة ، وينقب عن مصادره في الحقيقة الواقعية ؛ وهو ما يتناقى تماماً مع وجهات النظر المعاصرة ، كما أنه يسعى إلى تفسير القصائد عن الجن والغول بأسباب واقعية^(٢٨) .

وهو على معرفة جيدة بأعمال علماء اللغة والأدب ، ولكنه يسعى إلى الحفاظ على استقلاليته عن نظرياتهم الضيقة ، ولا يجب أن يتبع في غير تبصر وجهات النظر الغربية عنه . وهو لا ينفي - مثلاً - أن اصطلاح البحور قد ابتدعه الهلالي ، لكنه يثبت أن بعض المصطلحات كانت معروفة منذ وقت سابق على ذلك^(٢٩) . كما أن بعض مبادئ المناهج التاريخية الأدبية المعاصرة كان قريباً منه ، وعلى سبيل المثال كان معروفاً لديه النقد على أساس مقارنة مصدرين مختلفين^(٣٠) ؛ وكذلك موضوع أصالة المصدر أو كونه تقليداً ؛ وهكذا^(٣١) .

ومع هذا القدر من النظريات المختلفة ، وأحياناً المتسعة جداً ، فإن الموضوع الذى يشغل ابن المعتز في « كتاب البديع » يحتل مرتبة متأخرة تماماً عند الجاحظ . وبالطبع ، توجد عنده بعض الملاحظات التى تمس هذا الموضوع ، لكن هذه الأشياء الصغيرة لم تكن تشغله كثيراً ؛ فهو لم يكن شغوفاً بالتحليل المنهجي للأسلوب الشعرى . ويصبح هذا واضحاً بشكل خاص عند مقارنة مصطلحاته فى البديع بمصطلحات ابن المعتز ؛ فكل شيء عند الجاحظ غير ثابت ، أما فى كتاب « البديع » فكل مصطلح له معناه المحدد ، بغض النظر عما إذا كان موثقاً فى ذلك أو لم يكن . ويختفى تقريباً المعنى الاشتقاقي للمصطلح عند ابن المعتز ؛ أما عند الجاحظ فعلى العكس ؛ يتقبل المعنيين الاشتقاقي والاصطلاحي عادة الواحد إلى الآخر دون تحديد واضح . وأفضل مثال على ذلك كلمة البديع نفسها ؛ فالجاحظ يستخدمها مراراً لا بالمعنى الاصطلاحي الفنى Terminus Technicus وهو « الجديد » أو « الأسلوب الجديد » ، بل بمعناها الأولى ، وهو : « الغريب » ، أو « الأصل » ، أو « غير العادى » ، كتحديد لبعض الحقائق من حياة الإنسان والحيوان^(٣٢) . وهو فى عمله المتأخر ، أعنى « كتاب البيان » ، يستخدم « البديع » بشكل أكثر تكثيفاً فى معناه الاصطلاحي ، ولكننا نستشعر حتى فى هذه الحالة أنه على غير العادة بعض الشيء ، وأن المصطلح لم يعد ثابتاً بعد^(٣٣) .

وإذا انتقلنا إلى المصطلحات الأخرى فلن نجد لدى الجاحظ شيئاً يشابه التصنيف المنهجي لدى ابن المعتز ، كما أننا لن نلقى كل مصطلحاته . ومن جهة أخرى فإننا نجد لديه عدداً من المصطلحات الجديدة . ثم إن مصطلحاً بسيطاً كالتشبيه لا يظفر بالثبات لديه على الإطلاق . والجاحظ يفهمه أحياناً بالمعنى المشار إليه^(٣٤) ؛ ومع ذلك فليس نادراً أن يحدده بـ « مثال » وأيضاً بـ « استعارة »^(٣٥) . وعموماً فإنه

الاستطرادات المختلفة فى مجالات أخرى تماماً ، حيث تقابلنا بالصدفة ملاحظات شاردة عن الأسلوب ، وهذه الملاحظات كانت ، بالطبع ، معروفة لابن المعتز ؛ ومن المحتمل أن يكون قد أعاد صياغتها ، لكن منهجه وطريقته فى المعالجة لم يقتبساً عن الجاحظ . وسنرى فيما بعد أن مفهوم البديع نفسه لدى الأخير غير ثابت على نحو مطلق ، ولم يحصل على ذلك الشكل المكتمل نسبياً ، الذى يفضل أمكن أن تظهر عند ابن المعتز فكرة بحثه . نحن إزاء وضع فى تاريخ البديع العربى يؤكد فيه علمنا التقني الأدب العربى . إن كتاب ابن المعتز كان بحق الأول فى هذا المجال ؛ وهو أصيل حقاً . وابن المعتز - بالطبع - كان يعرف كل الآثار الأدبية لشعبه ، بل كان يعرف كل أسلافه فى المجالات المشابهة ، لكن الفكرة الأساسية لمؤلفه تنتمى إليه وحده ؛ فهو أول من قام بمحاولة التحليل المنهجي للأسلوب الشعرى عند العرب ، على نحو ما كان هو نفسه - بطبيعة الحال - يفهم ذلك .

ومن الممكن طرح سؤال آخر هو : لماذا نتحدث عن الجاحظ بخاصة ، وليس عن أعمال الآخرين ممن يتبعون إلى القرن التاسع نفسه ؟ إن إجابتي بسيطة للغاية : ففى اعتقادي أن الجاحظ وحده هو الذى يمكن مساواته فى هذا المجال بابن المعتز ؛ فأعماله وحدها مكرسة بصفة خاصة لنظرية الأدب . وطبعاً أننا إذا أردنا أن نرصد بروز الاهتمام النظرى بالموضوعات الأدبية فسيكون من الضرورى تجميع ملاحظات فردية لدى المفسرين والقيلولوجيين .

وللأسف ، فالجاحظ لا ينتمى إلى الكتاب الذين يبيحون الاقتراب منهم بلا جزاء ؛ ونقص الكتابات النقدية عن أعماله فى حد ذاته يصعب هذه المهمة بشكل غير عادى ، كما يزيد من صعوبتها أسلوبه الفريد . لقد أعطى العسكري^(٣٦) - المنظر الأدبى - تشخيصاً رائعاً للجاحظ منذ أكثر من عشرة قرون ونصف قرن حين قال : « وكان أكبرها وأشهرها كتاب (البيان والتبيين) لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ؛ وهو لعمرى كثير الفوائد ، جم المنافع ، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة ، والفقر اللطيفة ، والخطب الرائعة ، والأخبار البارة ، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء ، وما نبه عليه من مقاديرهم فى البلاغة والخطابة ، وغير ذلك من فنونه المختارة ، ونعوته المستحسنة ، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة ، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة فى تضاعيفه ، ومنتشرة فى أثنايه ، فهى ضالة بين الأمثلة ، لا توجد إلا بالتأمل الطويل ، والتصفح الكثير » . ويميز الأسلوب الأدبى للجاحظ - بشكل خاص - ملاحظاته بالنسبة للموضوعات التى تهتمنا ؛ فهى مبعثرة لا فى « كتاب البيان » وحده ؛ وهو الشيء الطبيعى للغاية ، بل أيضاً فى كتاب « الحيوان » .

ودراسته عن الكلمة والأدب ترتبط بعلاقة وطيدة مع نظريته فى التعبير أو البيان ؛ أى التعبير من خلال اللفظ ، والخط ، والإشارة (بدون كلمة وبدون إشارات كتابية) ، والعقد^(٣٧) . كما يذكر لعدة مرات أيضاً الوسيلة الخامسة وهى النصب ، غير الواضحة تماماً ، التى كتب عنها « فالتبو » منذ مدة ليست بعيدة . ويمثل أهمية لدينا « التعبير من خلال اللفظ » بصفة خاصة ، الذى يفسره الجاحظ فى كتبه . وكذلك فإن تحليله للغة أيضاً دال للغاية ؛ بيد أن مزيداً من البحث المفصل فى اللغة قد يمنح بنا بعيداً جداً . إن اهتمام الجاحظ بالفلسفة الطبيعية كان دائماً يجره إلى الطرق الزلقة . ومثال على ذلك حديثه عن

لا يذكر أنواعا مهمة ، مثل «الجناس» و«المطابقة» . ولن أقوم بتحليل كل الأمثلة التي قد لا تكون مفهومة وممتعة إلا لدى المستشرق . ولا حاجة أيضا للحديث عن مدى اختلاف معالجة هذين العالمين للموضوعات نفسها من الأسلوب الشعري واستقلاليتهما . ويمكن أن نؤكد - دون أي تحفظ - أن منهج ابن المعتز قد تشكل دون أن يكون للجاحظ تأثير مباشر فيه . ومثل هذا التحليل مهم أيضا من وجهات نظر أخرى لتشخيص كلا العالمين ، ولتوضيح انعكاساته في هذه المؤلفات . إن الجاحظ يظهر أمامنا بوصفه رجلا موسوعيا وفيلسوبا طبيعيا ذا ميول كبيرة تجاه العلوم الطبيعية التاريخية ؛ وظواهر الأسلوب الشعري بالنسبة إليه هي مجرد جزء ضئيل من فضاء ضخم . وليس للتفصيلات عنده أهمية ؛ فهو لا يتوقف عندها ، ولا يعطى عادة أي تحديدات ، وهو يعالج المشكلات العامة في خطة واسعة وعادة وفق المبادئ المنطقية ، دون أن يضيق الإطارات الرحبة لمنهجه . وميله للعلوم الطبيعية يحمله عادة من ضيق أفق اللغويين العرب في موضوعات اللغة أيضا . وكان من الممكن أن يكون منهجه مضمرا للغاية في هذا المجال لو أنه وجد مكملين . إن طريقته في التلخيص والسعي تجاه التسلية ، للأسف ، قد حجبت كل الجوانب الإيجابية لنشاطه العلمي . وقد رأت فيه الأجيال المتأخرة مجرد راوٍ ممتع ، وبات لزاما على العلماء أن يتفقوا مع رأى العسكري فلا ينفخوا مآثره .

إن منهج الجاحظ لم يكن له أي تأثير ؛ إذ لم يحصل الكثيرون من المعجبين به تصورا واضحا لنظرياته . ومن الصعب على ابن المعتز أن يدعى لنفسه لقب الموسوعي مثل الجاحظ ؛ فهو شاعر وأديب ، وهو مجرد باحث في الكلمة الشعرية والأشكال الشعرية . وقد وهب كل طاقته للكلمة ، فهو لا يرى شيئا سواها . إن موهبته التحليلية كلها موجهة إلى الكلمة ؛ فمنها يستلهم منهجه بكل ما فيه من حيوية . وفي البداية كان لمنهج عمله في مجال الكلمة الشعرية نتائج رائعة ، ولكن هذا المنهج ، بعد أن سقط في أيدي من جاءوا بعده ممن هم أقل منه موهبة ، انحلت تدريجيا إلى منهج ميت ، وربما استطاع منهج الجاحظ وحده أن يبعثه إلى حياة جديدة .

إن تعرف وجهات نظر الجاحظ بالنسبة للبديع يسهل علينا استنتاج آخر مهمها للغاية ، يمس موضوع ظهور البديع العربي . وسواء أخذنا في الحسبان أعمال الجاحظ الأولى في هذا المجال أو بحثنا لدى أسلافه من اللغويين والنحويين والمفسرين عن ملاحظات متناثرة ، ففي كلتا الحالتين يجدر الاعتراف بأن البديع العربي قد برز من تربة الدراسة اللغوية ، وليس تحت تأثير التفكير المجرد . وقد رأينا في مثال الجاحظ كيف برزت مصطلحات البديع ، وكيف برز من المعنى الاشتقاقي البسيط للكلمة - بعد كثير من التقلبات والتغيرات - معنى خاص يبعد بالمعنى العادي تماما عن السيكلوجية اللغوية . إن تحليل أمثلة ابن المعتز والجاحظ يشهد بشكل مقنع وبدرجة كافية بأن البديع العربي تأسس في البداية على مبدأ لغوي ، وربما يمكن بهذا تفسير السبب في أن البديع النفسي لأرسطو لم يؤثر طويلا أبدا على العرب ، وبقي دائما بعيدا عن منظري الأدب .

وفي حديثنا عن البديع العربي يجب ألا ننسى أبدا الممثل الثالث وهو قدامة بن جعفر ، المعروف منذ مدة لا بوصفه جغرافيا ، بل منظرا للأدب . وهو لم يحصل بعد على مكانه في العلم الأوربي . ولن أستطيع

أن أحصى هنا الأسباب التي جعلتني أعده أكبر قليلا مما يعده الآخرون في المعتاد . ولن أستطيع الموافقة على رأى «دى جوى» الذى ينسب موته إلى سنة ٨٤٨ (٣٦٦) . ويمثل أهمية كبرى بالنسبة لنا موضوع أساتذته ؛ فأساتذته هم أنفسهم أساتذة ابن المعتز (المبرد وثعلب) (٣٧) ، وعليه فقد كان ينتمى إلى الدوائر الأدبية نفسها . وهنا تشكل ذوقه الأدبي ، وتكونت تربة للجدل مع نظريات ابن المعتز .

وعند قراءة مؤلفه البارز «نقد الشعر» (٣٨) يتأق شعور ببعض الحيرة ؛ فهو يختلف أشد الاختلاف من حيث بناؤه وأسلوبه عن أعمال الجاحظ وابن المعتز . ويمكن القول ، أحيانا ، إن وقعه يبدو كما لو لم يكن عربيا تماما . والتفسير المقنع لهذا يتمثل في قصة حياة المؤلف الأدبية ؛ فإلى جانب دراسة قدامة الأدب ، اشتغل كثيرا بالفلسفة ، وذاعت شهرته بوصفه عارفا للمنطق . وهذا ما يمكن استنتاجه من أعماله ، وهذا ما لاحظته عنه «ياقوت» ذات مرة (٣٩) .

ونحن نعرف أيضا أن والده كان مسيحيا ، وأنه هو نفسه اعتنق الإسلام في بداية القرن التاسع . كل هذا يشهد بدرجة كافية بأنه كان مرتبطا عن قرب بمحلى العلوم العلمانية ، الذين كانوا يشغلون في المرتبة الأولى بترجمات المؤلفين اليونانيين . إن الاختلاف الكبير بين قدامة وهذه الدوائر كان يكمن في أنه كانت لديه ميول تجاه موضوعات الأدب الرفيع ، وثقافته الفلسفية ؛ وطبيعى أن هذه الأمور كان يجب أن تترك أثرها على أعماله في هذا المجال . ونحن لا نجد خطأ موازيا له في هذا العصر ولا في العصر التالي له . حتى ابن سينا وابن رشد لا نجد فيهما شيئا له قريبا منه .

إن عمل قدامة لا يعانى على الإطلاق من غياب المنهج أو الخطة ؛ ووفق آرائه فإن دراسته للشعر تقع في خمسة أجزاء : دراسة للأوزان ، ودراسة للقافية ، ودراسة للتركيب اللغوي ، ودراسة للمعاني ، ودراسة للنقد . وعمل قدامة مخصص للنقد بالدرجة الأولى ، وذلك لأن الأجزاء الأخرى - على حسب كلماته - ستدرس فيما بعد على أيدي علماء آخرين ، أما النقد فقط فهو مهم بالنسبة للشعر .

وانطلاقا من المفهوم العام الشائع عن الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى محدد ، نجده يحدد أربعة عناصر مركبة للشعر : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية . وتشكل من التراكيب المختلفة لهذه العناصر ستة اثتلافات جديدة . وبما أن القافية تعد مجرد لفظ ، وجب أن تفصل من هذه اثتلافات ، ولا يبقى إلا اثتلاف القافية مع المعنى ؛ وذلك لأن القافية تستطيع أن تعبر عن فكرة لها علاقة ما بمعنى القصيدة . وبهذا الشكل ينتج ثمانية عناصر للشعر : أربعة عناصر بسيطة ، وأربعة مركبة . وفيما يخص العناصر الأربعة البسيطة فإن قدامة يحلل ثلاثا منها ، وهى اللفظ والوزن والقافية ، بطريقة عابرة بعض الشيء ، في الوقت الذى يولى فيه المعنى الاهتمام الأكبر . وفي الجزء الثانى من الكتاب يتحدث قدامة عن مزج العناصر ؛ أما في الجزء الثالث فيتحدث عن العيوب في القصائد وفق الخطة نفسها : اللفظ والوزن والقافية ، والمعنى .

ويمكن النظر إلى كتاب قدامة من جهة خطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع . وهو يفوق في ثرائه عمل ابن المعتز كثيرا . وكذلك يختلف «نقد الشعر» بصورة جوهرية عن الأعمال الأخرى في كل

المعز فيما يتصل بتاريخ البديع العربي ، فإنه لا يلزم الاعتقاد بأن كتابه «نقد الشعر» قد وجد قراء قليلين ؛ فاسمه ومؤلفه معروفان جيدا منذ القرن التاسع ، حين كتب «العمدة» مؤلفه المجادل له «نقد الشعر»^(٤٢) ، وحتى القرن الخامس عشر ، حين أورد ابن خلدون اسمه في مقدمته الشهيرة للغاية بوصفه واحدا من أشهر خمسة معلمين للبيان .

وهنا ينتهي بحثنا . وقد عرضنا ثلاثة نماذج لتاريخ البديع العربي في القرن التاسع : الجاحظ ، وابن المعز ، وقدامة . وتختلف مؤلفاتهم ، ولا يقل اختلافا عن ذلك مصيرهم الأدبي . ويتقدم عاشق الأسلوب الشعري ، والشاعر المنغمس في جمال الحديث ، الذي يضع الشكل فوق المضمون ، إلى مستوى سابق للعمل الموسوعي الممتع ، الذي يحاول أن يحيط بالعالم كله ، دون أن يملك لا الوسيلة ولا الرغبة في الدراسة المنظمة للتفاصيل . ويليهِ الرجل الجاف بالنسبة للعرب ، وتلميذ الفلاسفة اليونانيين المتحدث غاية التحذلق ، الذي ينظر بشيء من الترفع إلى زملائه الذين لا يعرفون هذه الحكمة الغريبة . وليس من العسير التكهن بأن السلالة قد حكمت بقصب السبق للشاعر الأمير ؛ فقد أصبح مؤسسا للعلم الجديد . وللأسف فلم يرث كل لاحقيه حسه الشعري ، ونفاذه المباشر إلى الكلمة ؛ فقد كان يشتغل بالكلمة وحدها ، على نحو ضيق كثيرا من دائرة اهتماماته . وربما كان هذا المنهج هو الذي حول البديع العربي ، الذي ازدهر بصورة باهرة في القرن التاسع ، إلى منهج كلامي ميت . وربما تشكل تاريخ البديع العربي بطريقة مغايرة ، لو أن الأفكار الفلسفية الطبيعية للجاحظ كانت قد خصّبت جمالية ابن المعز ، ولو أن المنهج المنطقي لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . وهذا بالطبع ليس أكثر من افتراض ؛ فتاريخ البديع العربي قد سار بطريقة مغايرة . وربما كان القرن التاسع هو أكثر الحقب ازدهارا بالنسبة له ؛ فقد كان له تأثير كبير على كل التطور المقبل . وهذا وحده يعد مبررا كافيا لاختياري فن البديع في القرن التاسع موضوعا لدراستي .

الجوانب المتبقية ؛ فالأمثلة تحلل دائما بعناية ، ولا يكدر بعضها على بعض كما هو الشأن عند الجاحظ وابن المعز ، وتطور الأفكار دائما وفقا لترتيب وبصيرة . ومثل كل العلماء العرب ، وعلى سبيل المثال ابن المعز ، يعد قدامة نفسه مجددا ومبتدعا للمصطلحات^(٤٣) ، التي تختلف عادة عن تلك التي استخدمها ابن المعز . وهو يميل إلى مسألة أسلافه أيضا ، مثل ابن المعز نفسه . وهو يستخدم المصادر نفسها ، مثل كل من سلفيه ، ألا وهي الذخيرة العربية العامة لعلوم الأدب في ذلك الوقت . ونحن نستطيع أن نرى الأصالة في عمله ماثلة بالقدر نفسه الذي يتمثل في مؤلفات الجاحظ وابن المعز ؛ فقد ترك غط تفكيره بصمة خاصة على كتابه .

أما فيما يخص مصادره من أقرب الوجوه ، فإنه لمن الممتع استجلاء علاقته بابن المعز ؛ فهو ، بلا شك ، يعرف كتابه «البديع» ، وهو يورد في إحدى المرات بعض استشهادات شعرية بالتعاقب نفسه الذي أوردها به ابن المعز^(٤٤) . لكنه لا يذكر ابن المعز باسمه أبدا ؛ وهذا ليس من قبيل الصدفة ؛ فمن المعروف لدينا موقفه المعادي لأعمال ابن المعز . ويبدو أنه لا يذكر هنا خصمه الأدبي عامدا ؛ لأنه في بعض الأحوال لا يستخدم اصطلاحاته ، بل يسعى إلى ابتكار مصطلحات جديدة . وعلى الرغم من معاناته ، فإنه لم يصل إلى تحقيق هدفه ؛ ففي أي تاريخ للبديع العربي - بلا استثناء - نجد مصطلحات ابن المعز ، فضلا عن أنه من الصعب أن نلتقي بعالم كان من الممكن ألا يقر بأن مصطلحات قدامة غير موفقة . ومع ذلك ، فليس صحيحا الافتراض بأن عدم شعبية نظرية قدامة تفسر بهذا السبب ؛ إذ إن السبب الرئيسي يكمن وراء كراهية الدوائر الأدبية لكل المناهج التي كانت تبرز تحت تأثير فلسفة غربية ومنطق غريب . وعمل قدامة عند وضعه إلى جوار أعمال ابن المعز والجاحظ يثير انطباعا غير عربي بعض الشيء ؛ وهذا يفسر لماذا لم يكن له أي تأثير مثل سابقه ، برغم محاسنه الكبيرة . وعلى الرغم من أنه من المحال مقارنة دور قدامة بدور ابن

الهوامش :

ملاحظة :

فيما يتعلق بالمراجع العربية فقد رجعت الترجمة إلى هذه المراجع في أصولها لتضمن الاقتباسات منها مباشرة ، بدلا من ترجمة هذه الاقتباسات من الروسية ، وذلك للتدقيق وللتسهيل على القارئ العربي .

(١) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber .

Kopenhagen und Wien, 1853 .

(٢) يمثل أهمية خاصة بالنسبة لنا بحث كونج

(E. König. Stilistik, Rhetorik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt. Leipzig, 1900) .

حيث يقدم أيضا شرحا لبعض المصطلحات العربية .

H. Reckendorf. Über Paronomasie in den Semitischen Sprachen. (٣) Giessen. 1909 .

وانظر أيضا بعض أعمال جرونيرت (M. Grunert) ، المخصصة في الغالب لموضوعات النحو .

Ahmed Deif. Essai sur le Lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes. Paris, 1917 .

قارن به : Cl. Huart, JA, serie II, t. xl, 1918, p.351 .

(٥) يقصد مناهج القدم والقرون الوسطى .

(٦) قارن على وجه الخصوص :

J. Weiss. Die arabische Nationalgrammatik und die Lateiner. ZDMG, LXIV, 1910, p. 349-390 .

وقارن أيضا :

G. Weil. Zum Vestandnis der Methode der moslemischen Grammatiker, Sachau-Festschrift, Berlin, 1915, p. 380 - 392 .

- وانظر الجدل بين قبل وقيس في :
 "Der Islam" (VII, 1917, p.128-131, 268, 350-351) .
- (٧) انظر مقال «مقتطف من البيان الهندى فى الترجمة العربية» (المجلة الدورية العلمية لمعهد ليننجراد للغات الشرقية الحية ، ١٩٢٧ ، ص ٢٦ - ٣٢) .
- (٨) أعطى دى بور (T.J. de Boer) عرضا عاما رائعا للمراجع فى مقال له فى :
 Enzyklopaedic des Islam. Leiden (I, p. 450 - 451)
- وبعد سنة ١٩١٠ ظهرت مادة جديدة ، لكنها مع ذلك ، لم تضاف شيئا جديدا
 فى الموضوع الذى نحن بصدده .
- (٩) وجدت فى «كتاب الحيوان» للجاحظ أكثر من ستين استشهادا عن أرسطو ؛ أما
 «فان فلوتن» فيتحدث عن ثلاثين استشهادا تقريبا :
 G. Van Vloten. Ein arabischer Naturphilosoph. 1897, p. 25 .
- وهو فى كتاب البيان نادرا جدا ما يستشهد بأرسطو .
- (١٠) فى هذه الحالة لا يشكل أهمية ما إذا كان البديع لأرسطو قد ترجم كاملا فى زمن
 الجاحظ ، أم أنه كان يوجد فقط مختصر الكندى كما يفترض ماكد ونالد (EL. II. P. 323)
- من الضروري إعادة النظر فى كل الموضوعات التى تتعلق بالترجمات العربية
 للبديع عند أرسطو ، وذلك بناء على دراسة تكاتش :
 (J. Tkatsch, Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, I-II Wien und Leipzig, 1928 - 1932) .
- (١١) E. Renan. Averroes et l'averroïsme, Paris, 1889, p. 48.
- (١٢) الجاحظ ، الحيوان ، الجزء الثانى ، ص ١٨ .
- (١٣) ابن الأثير . المثل السائر . بولاق ، ص ١٢٠
- (١٤) انظر مقالى فى :
 "Le Monde Oriental" XVIII, 1924, p. 56-59.
- (١٥) "Le Monde Oriental", XLIII, p. 58 .
 Rocznik Orientalistyczny, III, 1925, p. 260-261 .
- (١٦) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber p. 31 .
 E. König. Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt, Leipzig 1900, p. 93 .
- (١٧) A. Mehren, p. 154 .
- (١٨) A. Mehren, p. 97. E. König, p. 164.
- (١٩) A. König, p. 300
- (٢٠) A. Mehren, p. 117. : قارن :
- (٢١) العسكري . كتاب الصناعتين . اسطنبول ، ١٣٢٠ هـ ، ص ٥ .
- (٢٢) الجاحظ «الحيوان» ج ١ ، ١٧ ، «البيان» ج ١ ص ٣٤ : ٣٥ .
- (٢٣) الجاحظ . البيان . ج ١ ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣١ .
- (٢٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٦ .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ .
- (٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨٣ .
- (٢٨) الجاحظ ، الحيوان ، ج ٦ ، ص ٧٧ - ٧٩ .
- (٢٩) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٦٠ .
- (٣٠) المصدر نفسه ، ص ٣٢ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ ، ٢٢٠ . قارن : الحيوان ، ج ٤ ، ص ٦٧ - ٦٨ .
- (٣٢) الجاحظ . الحيوان ، ج ١ ، ص ١٨ ، ج ٦ ص ٨ .
- (٣٣) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٣٩ ، ج ٢ ، ص ١٧٥ .
- (٣٤) على سبيل المثال . الحيوان ج ٣ ، ص ١٥ ، البيان ، ج ٢ ، ص ٣٨ .
- (٣٥) الجاحظ . الحيوان ، ج ٣ ، ص ٣٤ ، ج ٤ ، ص ٩١ - ١٣٠ .
- (٣٦) B G A. VI. p. XXI I .
- (٣٧) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٦ ، ص ٢٠٤ . وقارن الاستشهادات فى «نقد الشعر» لقدامة ، ص ٦٦ . ثعلب . ص ٦٦ ، المبرد ص ٨٤ .
- (٣٨) قدامة بن جعفر «نقد الشعر» ، اسطنبول . ١٣٠٢ هـ .
- (٣٩) ياقوت ، «معجم الأدباء» ، ج ٦ ، ص ٢٠٣ .
- (٤٠) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦ .
- (٤١) المرجع السابق ص ٦١ ، وأيضا ص ٦٧ حيث يقتبس جزءا من الأمثلة من كتاب ابن المعتز .
- (٤٢) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٣ ، ص ٥٤ ، قارن ج ٣ ، ص ٥٨ ، ج ٦ ، ص ٢٠٥ .

قراءة محدثة في نافذة قديم «ابن المعتز»

جابر عصفور

١ - ١ من السير على أي قارئ لثراث ابن المعتز أن ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة - في مجالات الإبداع والفكر - مرتبطة ارتباطاً متعدد الأبعاد بالصراع الذي وقع بين «القدماء» و«المحدثين» في القرن الثالث للهجرة. وليس المهم أن نذكر - في هذا المجال - بالدور الذي قام به «كتاب البديع» في الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين، أو رسالة ابن المعتز في «محاسن شعر أبي تمام ومساوئه»، أو مساجلته اللافتة مع ابن الأنباري (نطاحة) حول شعر أبي نواس، أو ما يرويه الصولي عن ابن المعتز من أخبار في الدفاع عن أبي تمام، أو ما يرويه أبو الفرج الأصفهاني من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التي دارت حول «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» في الموسيقى والقناء، فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرائنها المتحد الذي تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، وأن ننظر إلى هذه الكتابات من حيث هي مستوى من مستويات نص متكامل، تمثله كل كتابات ابن المعتز التي وصلت إلينا، والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية، وذلك لتكشف - من خلال هذا النص المتكامل - عن الدلالات الأساسية التي تنسرب في كل مستوياته، والتي لا يمكن فهم دلالة أي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية. وأحسبني في حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي البلاغي في هذا النص المتكامل - وذلك هو الهدف الأساسي من هذه القراءة - لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزدوجة التي تصل هذا المستوى النقدي البلاغي بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية، والتي تصل هذا النص المتكامل - في الوقت نفسه - بسياق أوسع من نصوص أخرى، تنطق التعارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة.

هذه القراءة إلى أي مزلق شكلي ينفي صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين - في هذا الصراع - لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية فكرية تقوم في مطلق مجرد، بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب «المحدثين» وأنصارهم كانوا

وتشمل صفة «القدماء» - من منظور هذه القراءة - أنصار الاتباع على مستويات متعددة من هذا الصراع، فتضم «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة و«أهل النقل» في مجالات الفكر المتعددة؛ أما صفة «المحدثين» فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة، تمثل القطب المضاد للاتباع، حيث «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع و«أهل العقل» في مجالات الفكر. وذلك بالمعنى الذي يجعل فهم أي مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التي تصل هذا المستوى بنظيره في قطبه المتجاوب من ناحية، وعلاقة التضاد التي تصل المستوى نفسه بنقيضه في القطب المتنافر من ناحية ثانية. ولكي لا ينجذب منظور

« محدث » ، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين ، مدافعين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الاتباع نقيضاً لأنصار الابتداع في الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء ؛ فهم أهل نقل ، يلوذون بمبدأ « التقليد » الذي يواجه حرية العقل في الإبداع ، ولكن على نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية . وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشي بنزعة عرقية تقابل بين « العروبة » و « الشعوبية » تقابل النقااض المتعادية ، لتمييز البشر على أساس من العرق ، بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة ، فإن الدوال السياسية تشي بنظرة تؤكد الحق المقدس في الحكم ، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الديني ؛ تأويل يحول الحق في هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم في علاقته بالمحكوم ، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم في علاقته بالحاكم . وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلي من غير نظر في الأدلة ، على نحو يقرن ابتداع العقل بالبدعة اقتران « البدعة » بالضلالة التي تفضي إلى الزندقة ، فإن الدوال الأدبية تقترب بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئي من أبعاد الماضي ، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئي صورة مثلى لماضي ذهبي لا سبيل إلى مجاوزته ، بل على نحو تحولت معه هذه الصورة المتأولة لبعض الماضي إلى صورة مطلقة للماضي كله ، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشويها لكل أبعاد الأصل الذي اختزلته ، وغدا كل تغيير لها بدعة تفضي إلى الضلالة .

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التي انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التي باعدت بين « القدماء » و « المحدثين » كانت تصل هذه التعارضات بتحويلات الخلافة العباسية نفسها في توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل - في عصرها الأول - تقاربها مع أهل النقل في عصرها الثاني . وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التي لم ترفها الخلافة خطراً كبيراً عليها ، وعلى الرغم مما قام به « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي ، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكرهم وسجنهم ، فقد وجدت الخلافة العباسية في نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموي ما يدعم موقفها الاجتماعي ومنظورها السياسي خلال عصرها الأول ؛ فشهد عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتمد (٢١٨ - ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢ هـ) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته في عهد المنصور والرشد) ، وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذي مثله الكندي ، بل رعاية من الدولة لأتباع الحدائث في أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة .

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية ، وذلك منذ عهد المتوكل - جد ابن المعتز - الذي انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء ؛ فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤ هـ ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤ - ٢٤١ هـ) ، وأمر الناس بالتسليم والتقليد ، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم « أصحاب الحديث » أو « أهل الأثر » أو « أهل السنة والجماعة » ،

من الموالي الذين أسهموا في إقامة الدولة العباسية ، أملاً منهم - برغم تباين شرائحهم وطوائفهم - في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية ، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة ، يجمع بينها تأكيد أولوية « العقل » التي تنفي أولوية « العرق » في علاقة المولى بالعرب ، وأولوية « التصديق » في علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية ، وأولوية « الطاعة » في علاقة المحكوم بالحاكم ، وأولوية « النقل » في علاقة الخلف بالسلف . وذلك في سلسلة من المتوازيات التي شكلت رؤية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته ودرجاته بقاعدة العقل الذي هو حجة الله على عباده ، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم . ويقدر ما كانت دعوة العقل - في هذه الرؤية - تنفي ضمناً أو صراحة أي تميز اجتماعي سياسي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، مؤكدة مبدأ « العدل » بمعانيه الكلامية المتعددة عند المعتزلة ، كانت هذه الدعوة تنفي أي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر في الأدلة ، مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الديني والاجتماعي ، على نحو يؤكد حرية « اختيار » هذه الذات في إدراكها لموضوع معرفتها ، وفي حركتها إزاء موضوع فعلها . وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية - في هذه الرؤية - تتجارب مع مبدأ الشك الذي صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة ، وتنفي إهالة المقدسة التي أحاطت بمفهوم « التصديق » . وفي الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجارب مع مبدأ « التطور »^(١) الذي صاغه فلاسفة من أمثال الكندي وجابر بن حيان وأبي زكريا الرازي ؛ ذلك المبدأ الذي انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه بالإضافة التي يتحرك معها التاريخ صعوداً دائماً ، وينطوي معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم .

وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية قرين « طريقة المحدثين » التي انسربت في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة ، فتولدت طريقة للمحدثين في الشعر (مع بشار وأبي نواس وأبي تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذي تمثله طريقة القدماء . وتولدت طريقة للمحدثين في الغناء تجاوز نقيضها الذي يمثله الغناء القديم . وتولدت طريقة متجاوبة في الكتابة القصصية ، أسسها ابن المقفع ، ذلك الذي كان تمثله الكنائس - في « كليله ودمنة » - للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح - في بيتي أبي تمام^(٢) :

جَسَدْتُ نَدَاءَ عُذْوَةِ السَّبْتِ جَذْبَةً
فَخَرُّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ
فَالْبَسْنِي مِنْ أَمْهَاتِ نَلَايِهِ
وَالْبَسْنِي مِنْ أَمْهَاتِ قَلَائِدِي

ويقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة ، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخي جديد ، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية ، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سنداً لطرائق المحدثين في الإبداع ، بالقدر الذي تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتتطوّر دلالة المنظور الاجتماعي المتحول الذي يحتوي الفكر والإبداع معا ، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما ، فتولّد نقد أدبي

الاعتزالي^(١١)، فانتفى الأمر بذلك المفسر العظيم إلى أن يدفن بعد موته - عام ٣١٠ هـ - ليلا بداره ؛ « لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهراً ، وكان ذلك بتأثير الحنابلة »^(١٢) .

وكان يوازي هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية ، أعلى معها أنصار القديم - في الأدب - من طريقة البحري التي قرنوها بمذهب « الأوائل » و « عمود الشعر » و « سهل الكلام » و « مذهب العرب » ، في مقابل طريقة أبي تمام التي أخذت تقترب بالخروج على « كلام العرب » اقتراها بالتدقيق و « فلسفي الكلام » . وذلك في هذا السياق العام الذي انسحب فيه العداء النقل للفلسف في مجال الفكر على « فلسفي » الكلام في مجال الشعر ، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التي زعمت أن علم « العرب » - وحده - هو « العلم الظاهر للعيان » ، الصادق عند الامتحان^(١٣) ، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربي القديم مصدر « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة »^(١٤) ؛ « فما تكاد تجد حكمة تؤثر ، ولا قولاً يُسطر ، ولا معنى يُجبر ، إلا وللعرب مثل معانيه ، محصوراً بقوافيه ، موجزاً في لفظه ، مختصراً في نظمه ، مخترعاً لها ، ومنسوباً إليها »^(١٥) . ولم يكن من قبيل المصادفة - في هذا السياق - أن يقرن البحري نفسه طريقته في الشعر بمذهب « العرب » الذي يشير إلى نقيضه الغائب ، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء في مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطق ، وذلك في أبياته المعروفة^(١٦) :

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يفتنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ
منطق مانوه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته
وليس بالهذر طوّلت خطبه

وهي أبيات موجهة - في المحل الأول - إلى المحدثين الذين يميلون إلى « التدقيق وفلسفي الكلام » . ولم يكن من قبيل المصادفة - في السياق نفسه - أن توازي الأفكار الأدبية لابن قتيبة (في عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (في عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع « النقل » و « التقليد » . ولا فارق من هذا المنظور - بين ابن قتيبة الذي يقول لقارئة : « التقليد أربح لك ، والمقام على إثر رسول الله أولى بك » ، في كتابه « تأويل مختلف الحديث »^(١٧) ، وابن قتيبة الذي يقول للقارئ نفسه : « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين » ، وإن « كل علم محتاج إلى السماع ، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر » ، في كتابه « الشعر والشعراء »^(١٨) ؛ ذلك لأن المخيلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد في الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكري لسيطرة مبدأ التقليد الأدبي في الكتاب الثاني ، كما أن مبدأ « النقل » العام في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبي ، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة « السماع » الذي هو اسم آخر للنقل .

٢ - ١

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذي لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز ، وحاولنا تحديد العلاقات التي

وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم « أهل الحشو » الذين يجمعون على « الجبر والتشبيه . . . وينكرون الخوض في الكلام والجدل ، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات »^(١٩) . ويقدّر ما وجد المتوكل (وأبنائه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة في المبادئ النقليّة التي أكدها « أهل السنة والجماعة » من الحنابلة ، خصوصاً مبدأي « التقليد » و « الجبر » ، فقد وجد أهل السنة - هم كذلك - في التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوي على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة ، فبالغوا في تمجيده إلى الحد الذي قالوا معه^(٢٠) : « الخلفاء ثلاثة : أبو بكر الصديق يوم الرقة ، وعمر بن عبد العزيز في رده المظالم ، والمتوكل في إحياء أهل السنة » . وتولى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، الذي كان على صلة بوزراء المعتمد ، تسفيه آراء أساتذته السابقين من المعتزلة ، ورميهم بكل نقيصة^(٢١) . وعمل « أهل السنة » - بوجه عام - على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل^(٢٢) :

« إياكم والقياس ، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتهم الحرام » .
« قدم الإسلام لا يثبت إلا على قطرة التسليم » .
« من عرض دينه للقياس لم يزل الدهر في التباس » .
« إياكم والتعمق ، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمق » .
« العلم هو السنة ، والجهل هو البدعة » .
« دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار » .
« علامة أهل البدع الوقعة في أهل الأثر ، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية » .

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجي يحول دون الفكر العقل والتأثير في أذهان العامة ، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تفرق التقليد بسلامة الدين ، وتصل أعمال العقل بالبدعة ، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار ، وذلك في سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد « أن سيئات العباد يخلقها الله . . . وأن العباد لا يقدر أن يخلقوا شيئاً » لتؤكد هذه الدوال - على نحو ضمني - « طاعة كل إمام بر وفاجر » ، كما تؤكد أنه « لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار » ، فالله تعالى « أمر خلقه بلزوم الجماعة . . . وسدبهم إلى الاتباع وحثهم عليه ، ودم الابتداء »^(٢٣) .

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال دريئة للهجوم الذي يقرنها بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام ، فتوارى المعتزلة في الظل تجنباً للاضطهاد ، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة « من تمنطق ترندق »^(٢٤) ، وأسهمت سيادة أهل النقل في انبثاق « المذهب الظاهري » على يد داود بن علي الأصبهاني (٢٧٠ هـ) ، ومذهب الأشاعرة الذي حاول به أبو الحسن الأشعري (٢٦٠ - ٣٢٤ هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل^(٢٥) . وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحوّلة للدولة ، إلى الحد الذي أدى معه العامة مفسراً جليلاً مثل ابن جرير الطبري لتتابعته بعض أصول الفكر

القول إن كلا الأفقيين يتجاوب في «رؤية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة ، خصوصا إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفي التبريري الذي تتضمنه على مستوى العلة من ناحية ، ومن منظور الدور الدفاعي الذي يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية ، وذلك في المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية الفكرية للصراع المتعدد الأبعاد ، الذي وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل . إن هذه الممارسة تنطق خطابا مقنعا لوعي اجتماعي متقارب العناصر ، يبرر هذا الخطاب بوسائل متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب — على نحو متكرر — إلى دور دفاعي تؤديه هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التي ينتمى إليها ابن المعتز طبقيا . وهذه المجموعة هي التي عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقي من ناحية ، والتي وجدت في فكر أهل النقل — من ناحية ثانية — أفق دينية أدبية ، تدعم بها أقنعتها الفكرية ، وتغيراتها الاجتماعية ، وتبدلاتها السياسية .

ونقطة اللقاء التي يتقاطع عندها الأفق الفكري لابن المعتز مع الأفق الفكري للحنابلة — من منظور هذا النسق المعرفي الذي أشير إليه — هي نقطة تنطوي على مقولتين أساسيتين ، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر» ، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد» ؛ إذ تنسرب هاتان المقولتان في مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ويختلف أبعاد الممارسة التقليدية الحنبلية ، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد ، تنبني منه رؤية عالم متجاوبة : يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخمد فيه الحركة ، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفقد فيه قدرة المعرفة وإرادة الفعل . ولكن على نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أولاهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة ، التي تنطوي أواخرها على تقليد لأوائلها ، وعلى نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنساني — في كل مجالاته — مجلى لدورات التاريخ التي تدور على نفسها في زمان أبدي مطلق الثبات .

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و «الإنسان» المعلق في شباك التقليد ، تؤدي هذه الرؤية دورها التبريري بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز في مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذي يجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها ، فيتجاوب الدفاع الشعري عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية — مثلا — مع التبرير الفكري لعلاقات ثابتة بين البشر ، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهي» الذي لا دخل للبشر في صنعه ، ليميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره ، كأنه الميراث المقدس ، أو العلة التقليدية المتعالية ، التي لا سبيل إلى الخروج عليها . ويتجاوب التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت ، لحمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكري مواز لعالم أدبي ثابت بدوره ، لحمته الطبع الذي يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذي يرادف التقليد ، على نحو يغدو معه العالم الأدبي صورة أخرى من العالم الاجتماعي ، كأن كليهما تكرار أزلي لعالم أول قديم لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث . وتتجاوب هذه المتوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرآة متعاقبة ، فتشير — دائما — إلى دلالة متكررة الرجوع لرؤية تقليدية عن عالم تاريخي يولدها ليبرر نفسه بها . وبقدر ما يسقط

تنطوي عليها هذه الكتابات ، أو تحديد النسق المعرفي الذي تنطقه ، كاشفة عن موقف نقدي متميز ، ورؤية لعالم تاريخي محدد ، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالا وثيقا بالموقف الفكري العام لتيار القدماء «النقل» الذي مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من «أهل السنة والجماعة» من ناحية ثانية . ولم يكن ابن المعتز غريبا على هؤلاء أو هؤلاء ؛ فأساتذته جميعا من أبناء ذلك التيار ؛ منهم اللغوي مثل ثعلب والمبرد وأحمد بن سعيد الدمشقي صاحب الفراء الكوفي وأبي سعيد صمودا^(١٨) ؛ ومنهم المحدث صاحب الأخبار ، مثل الحسن بن عليل العنزي ؛ ومنهم من أثر فيه تأثيرا غير مباشر مثل ابن قتيبة ، الذي كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) في هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة ، في الثلث الثاني من القرن الثالث للهجرة .

ولا يرتبط عبد الله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب . فهذه الصلة نفسها قد تحدثت — ابتداء — بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعي السياسي ، بوصفه واحدا من أبناء الخلافة العباسية التي انحازت — منذ عهد جده المتوكل — إلى الحنابلة ، ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة . كما أن هذه الصلة قد دعمها وعي ابن المعتز الطبقي — بقدر ما نطقها — في أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل — جد ابن المعتز — السماح للجاحظ المعتزلي بتعليم ابنه محمد المنتصر ، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال خلافته ، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التي تكون معها ابن المعتز فكريا ، والتي كانت موازيا لأيدولوجيا لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل ، فكان من الطبيعي — في سياق هذه التحولات — أن يدعو ابن المعتز لنفسه — عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم — بوصفه «الخليفة السني البريهاري»^(١٩) — نسبة إلى الحسين بن القاسم البريهاري ، مقدم الحنابلة في تلك الأونة .

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلا على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة ؛ فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية في حقيقة الأمر ، توّظف أيدولوجيا لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية ، وكسب تأييدها في صراع أبناء البيت العباسي على كرسى الخلافة ، منذ مقتل المتوكل على يد ابنه وولي عهده ، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبي ، تمثلت في ما قام به «الزنج» و «القرامطة» و «الخوارج» ، ناهيك عن الصراع السياسي بين طوائف آل البيت نفسها) . يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن المعتز تشي بتباعده — من حيث الظاهر — عن التشدد النقل الحنبلي في جوانب لافتة ، أوضحها — على المستوى الأدبي — علاقة الشعر بالأخلاق .

ولكن الموازنة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل ، سواء في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة ، أو أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لغويون لا يتبعون في تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة في آخر المطاف . والتقارب لافت بين المغزى الأيدولوجي النهائي للأفق الفكري لهؤلاء جميعا والمغزى الأيدولوجي النهائي للأفق الفكري لابن المعتز ، على نحو يمكن معه

بني العباس ، ليكون مذكورا عند الناس» (٢٣) . وتلك عبارات لا معنى لها إلا لتوظيف الكتاب بوصفه عنصرا من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية .

ويحرص ابن المعتز - في هذا التوظيف - على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بني العباس ، إسهاما منه في دعم موقف أسرته في صراعها السياسي ضد المنافسين لها من الصفوة ، أو المتمردين عليها من العامة ، ويتجاهل الشعر الذي يمكن أن يعكس ذكره على هذه الغاية (كالشعر الذي ينطق بسوء أحوال الرعية) ، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومي ، الذي هجا والده الخليفة المعتز ، ويعرض عن القصائد التي قالها الشعراء في مدح العلويين أو الفاطمية ، ويحتفى بالناصبية ، من أمثال مروان بن أبي حفصة ، الذي قال :

أني يكون وليس ذاك بكائن
لبني البنات وراثته الأعمام

«فقال بهذا البيت مالا عظيما» (٢٤) . أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالي بني العباس ، من أمثال سديف الذي قال :

أصبح الملك ثابت الأساس
بالبهاليل من بني العباس
وأبى دلامة ؛ ومن السائر الجيد قوله (٢٥) :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقبل أقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شماع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس

ومنصور النمرى الذي قال للرشيد :

يا ابن الأئمة من بعد النبي ويا ابن
من الأوصياء ، أقر الناس أم دفعوا
إن الخلافة كانت إرث والدكم
من دون تميم ، وعفو الله متسع
وما لآل علي في إمارتكم
حق ، وما لهم في إرثكم طمع

وذلك من قصيدة «عجبية في المدح» . . . لم يقل مثلها أحد» (٢٦) والترجمة لبعض مداحي العلويين من أمثال دعبيل والسيد الحميري لا تعكس على هذا القصد السياسي من كتاب «طبقات الشعراء» ؛ فابن المعتز - في النهاية - لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيدا عن منافسة بني العباس في الحكم ، بل إن له قصيدة في مدح علي بن أبي طالب ، ثم إن الترجمة لبعض مداحي العلويين لا تعني ذكر القصائد التي تمس «الملك العباسي» ، بل الاحتفاء بقصائد مدح بني العباس ، كأرجوزة دعبيل في المأمون على سبيل المثال (٢٧) .

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسي من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التي يفتتح بها الكتاب تجاوزت دلالة «التقليد» و«الجبر» ، على نحو يغدو معه الجبر الذي «فُضِّل» به صنف ملوك بني العباس على غيرهم مولدا لمفهوم التقليد الذي يفرض طاعة بني العباس على من دونهم ، وذلك بالمعنى الذي يقترن بمفاهيم ملازمة ، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة ؛ وهي مفاهيم ذات صلة

مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومي التاريخ والإنسان ، في هذه الرؤية ، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، إلى علاقة يحكمها «التقليد» ، الذي يغدو مبدأ مطلقا في المعرفة والأخلاق والإبداع ، فتصبح المعرفة نقلا من غير نظر في دليل ، وتصبح الأخلاق اتباعا من غير تأمل في علة ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر في المعرفة والأخلاق (٢٨) . ويغدو التقليد وجها آخر للجبر الذي تنطوي معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا من حيث علة تولدها ، التي تجعل منها قناعا للتوجهات الاجتماعية السياسية لمن يتقنع بها ، ومن حيث وظيفتها التي تجعل منها وعيا زائفا يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه . باختصار ، من حيث هي نسق معرفي تخييلي غايته تبرير الفكر لعالمه ، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه .

٢ - ٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيما بينها بمقولاتي «الجبر» و«التقليد» ؛ إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين ، يتنقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهي الذي :

«ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام ، وفضل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام ، واختص من خلقه نبينا محمدا عليه أفضل الصلاة والسلام» (٢٩) .

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيدا عن معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية ، في سياق يغدو معه هذا النفي مبررا لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحياء الإلهي ، الذي لا دخل للبشر في صنعه ، وبكيفية يولد معها هذا النفي عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلّة متعالية ، لا دخل للبشر في توجيه مسارها ، ويتأويل ديني مضمن ، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم ، فجعلهم فريقين : فريقا للنعيم فضلا ، وفريقا للجهنم عدلا ، وجعل منهم غويا ورشيدا ، وشقيا وسعيدا ، وقريبا من رحمته وبعيدا» (٣٠) . ويقدّر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» في هذا السياق ، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه ، فيعلو بعضه على بعض درجات ، وذلك على أساس من وراثته النبي (صلعم) ، وعلى نحو توميء معه الإشارة العامة للضمير - في «نبينا» - إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك ، هم ملوك بني العباس الذين ورثهم الله - بفضلهم - خلافة النبي (صلعم) ، وحياتهم بها دون غيرهم من الملوك ، بل دون من يشاركونهم رابطة القربى بالنبي (صلعم) .

هذا التمايز يشير - آخر الأمر - إلى مقصد أساسي من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء» ، هو تفضيل بني العباس على أقربائهم من آل البيت ، وعلى غيرهم من المنافسين لهم في الحكم ، تبريرا لما عده العباسيون حقهم المقدس في الحكم ، وتأكيذا له على السواء . ويتضح هذا المقصد عندما يحدد ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار : في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من

- وللاقدار الاختيار علينا ، وفيها الخير لنا من حيث ندرى ولا ندرى .

وتجواب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعى طبقى حاد ، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين ، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذي يمتلك الحق المقدس في الحكم ، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده ، وأدناها وأحقرها العامة السفلة . ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز ، أو إلغاء المسافة بينهما ؛ فالتضاد الذي يباعد بينهما تضاد أزلي مقدور على العباد ، لا مفر منه ولا مناص ، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد ؛ فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذي يجعل بعضها فوق بعض درجات ، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلي في الكون ، وتدميرا لسلامة المجتمع الذي لا معنى له دون تميز البعض على البعض ، أو تميز الأعلى الذي هو أعلى بحق المولد ، أو الميراث ، على الأدنى الذي هو أدنى بقدر مقدور ، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته .

والثنائية المتدبرة التي تنطوي عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدنى أشبه بالثنائية التي يتميز بها العقل عن الهوى ، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد ؛ ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حنبلي ، أشبه في منطقها بالعدالة بمعناها الأفلاطوني في «الجمهورية» ؛ أعني عدالة اللا مساواة ، التي توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التي ينتمي إليها هذا الفرد مجبورا ، لا يحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات ، كي لا تختل الفوارق التي يقوم عليها توازن المجتمع ، أو يتقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى . وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة ؛ ففي قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسي الذي هو روح الأمة ، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»^(٣٢) . ويل هذا الخليفة الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه ، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة ، الذين يشبهون أدنى ما في الجسد وأحطه . ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام ؛ ففي هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيدان بزوالها ؛ لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»^(٣٣) . وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقي بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه ، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم في سلم العلاقة الطبقيّة التي تتحول إلى علاقة بين روح وجسد ، فيغدو الطرف الأعلى مختصا بالفضائل التي تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار ، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التي تبدو كأنها عقاب إلهي وبسبب به السفلة من الناس ، الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد :

«ولو كانت المكارم تنال بغير مثونة لاشتراك فيها السُّفلة والأحرار ، وتساهمها الأوضاع مع ذوي الأخطار ، ولكن الله تعالى خصّها أكرماء الذين جعلهم أهلها ، فخفف عليهم حملها ، وسوَّغهم فضلها ، وحظرها على السُّفلة لصغر أقدارهم عنها ، وبعد طابعهم منها ، ونفورها عنهم ، واقشعراؤها منهم»^(٣٤) .

بالممارسة السياسية للحنابلة في ذلك العصر ، حيث كانوا - حتى في حال اقتناعهم بفجر الأئمة - يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح ، ولا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»^(٣٥) .

إن مفهوم الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب - من هذا المنظور - إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس في الحكم ، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «براً كان أو فاجراً» ؛ بل يتحولان إلى مبرر ديني ، يستند إليه ابن المعتز في دفاعه الشعري عن أسرته العباسية في الحكم ، خصوصاً حين يقول لأقربائه الحكام^(٣٦) :

يا آل عباس لَمَّا من عشرة
لا تركنن إلى الغواة الحسد
شدوا أكفكم على ميراثكم
فالحق أعطاكم خلافة أحمد
فمضى يرميها الرائيون فبادروا
هوامهم حصدا بكل مهند

أو يقول لأقربائه العلويين :

دعونا ودنيا التي كلفت بنا

كما قد تركناكم ودنياكم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين :

ولما أبى الله أن نملكوا
نهضنا إليكم وقمنا بها
ونحن ورثنا ثياب النسي
فلنم تجذبون بأهدابها

لكم رحم يابني بنتمه
ولكن بنو العم أولى بها
فمهلا بني عمنا إنها
عطية رب حبانها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذي ينبغى المحافظة عليه ، كما تؤكد الملك العباسي بوصفه «فضلاً إلهياً» ، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة ، أعني فضلاً هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الإلهية التي لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها ، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلاً (أو حرمة منها عدلاً) . وذلك في خطاب سياسي دفاعي يمتد بقداسة الفضل الإلهي من العطية إلى المعطى ، وهو الخليفة العباسي الذي لا بد أن يكون :

متفردا على الصواب على

آرائه رب يوفقه

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعي يتضمن دواله التبريرية التي تكشف عن المغزى الوظيفي لكثير مما يقوله ابن المعتز نثراً في كتاباته ، خصوصاً حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى»^(٣٧) ، وذلك بالمعنى التأويلي الذي ينطوي معه التسليم السياسي بالحكم العباسي على تصديق اعتقادي بشعارات حنبلية ، ينطقها ابن المعتز في صيغ من قبيل^(٣٨) :

- «القدر يختار ولا يختار عليه» .

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يفتح ابن المعتز كتابه « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازيا للتمييز ، ينقسم معه « العلم » إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة ، ويقترب أعلاها بجنس الملوك . وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعي أن يمتاز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذي يضيء بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم . ومن الطبيعي - في الوقت نفسه - أن يجلب هذا العلم عن السفلة - العامة ، إلى الدرجة التي يقول معها ابن المعتز :

« تنكب ما يسهل على الرعية حمله ، إلى ما يضجرها نقله ، ليستوطن شريف اختياري محله ، ويسعد به أهله ، ويحظى بكسريم جواهره الخاص ذو الشرف ... إذ أحق الناس بفاضل الأدب ... وأولاهم باجتذاب مكنونه ... من كان صريح النسب ، صحيح المركب » (٣٥) .

ومن الحق - إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب - أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك ؛ ففي ذلك التطلع مفسدة للحياة التي ينبغي أن تقوم على تمايز الخلق ، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدبا وعلميا وفضلا :

« ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر ، وسقطت المفاخر ، وصارت الرؤوس كالأذناب ، والأذناب كالأذياب ، وصح الخبر المروى عن الرجل المريض : لا يزال الناس بخير ما تباينوا ، فإذا تساوا هلكوا . هذا ، وليس شيء أضمر من تمثل السخيف بالشريف ، واللثيم بالكريم ، والذليل بالجليل ، والحقير بالخطير ، والمهين بالمكنين . ولا أعظم خطرا على صاحب المملكة - ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده - من هرج السفلى ، وخول أهل النبل ، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يفرس المحن ، ويوقد الفتن ... ويبعث على تهدم الدول ، وتنقل الملك ، ويحول الرياسة ، ويزيد في اضطراب السياسة » (٣٦) .

هذا الوعي الطبقي الذي يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضي إلى مبادئ لافتة بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية ثانية . ويحرص ابن المعتز - في الجانب الأول - على التأكد من أصول من يروى لهم ، فيميز بين الأغفال الذين عدعوا الأصل والحسب المشهور ، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء . وهو في الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التي تشيع على السنة العامة ، مؤثرا عليها القصائد التي لا يعرفها سوى الخاصة ، على نحو يحول القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية في غير حالة ، بل على نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذي يلهج به « العامة الحمقى » مع إشارته « ما لم يشتهر عند العوام » من الشعر الذي « يستملح ... ويروى بكل أرض عند الخواص » (٣٧) . وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبي (البلاط) التي افتتحها فقيه نقل ، ارتبط بالحسابلة أوثق الارتباط ، أعنى ابن

قتيبة ، الذي أكد أن الشعر « يختار ويحفظ ... لنبل قائله » (٣٨) ، وذلك في سياق أفضى - بعد ابن المعتز - إلى تصورات من قبيل (٣٩) :

« بديء الشعر بمليك وختم بمليك ... لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أقر للعيون وأشفي للصدور ، فشرف القلائد بمن قلدها ، كما أن شرف العقائل بمن ولدها :

وخير الشعر أكرمه رجالا
وشر الشعر ما قال المعبيد

٢ - ٣

ويتصل بهذا الوعي الطبقي لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقة ، بكل ما يمثلها هذا الترف من « أهبة الملكية » ، أو يفضي إليه من مجون « صنف الملوك » الذي تنطقه أبيات نقرأ منها (٤٠) :

وإني وإن كان التصابي يحثني
لأبلغ حاجاتي وأجرى إلى قدرى
كريم الذنوب إن أصب بعض لذة
أذغ بعضها خوف الأحاديث والوزر

حيث تفرض أهبة الملكية التوسط في طلب اللذة بمبدأ أخلاقي مؤداه أن « التوسط زين العمل » (٤١) ، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القدر بالقدر ، الالتباس الذي يبرر الازدواج المداحي في سلوك « كريم الذنب » ، فيفضي إلى تأويلات أنتجت - أو شجعت عليها - طبقة « صنف الملوك » ، لا لتأكيد مبدأ « الحق المقدس في الحكم » ، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ « الحق الملوكي » في ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية . وإذا كان « أهل الحرمين » قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء ، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرّموا الغناء ، ففي بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز ، الذي يأخذ من الرايين أهونها ، وهو الإباحة في السماع والشراب ، فنقرأ عنده (٤٢) :

اسقني مائع سحم الزقاق
واقتر سمعى ثوان الحذاق
راينا في السماع رأى حجا
زى وفي الشرب رأى أهل العراق

وذلك ليغدو « الشراب » جانبا من أهبة الملك ، لا إثم فيه ولا تثريب ، بل مرتبة خفيفة ، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء ، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء . فالشراب « مشمة الملك ، وتاج بدره ، وعروس مجلسه ، وتحفة نفسه ، وشفاء حزنه » - فيما يقول ابن المعتز . وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذي يقول : « خير الأشربة ما كان صافي الأديم زكى النسيم » (٤٣) . ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث « الندامى » إلى مرتبة العلم ، ويؤلف فيه كتابا هو « فصول التماثيل في تبشير السرور » ، يحتفى فيه بسمرة مع ابن عمه المعتضد ، الخليفة العباسي ، حول أوصاف الخمر التي ذكرها الشعراء السابقون ، أو يؤلف كتابا آخر هو « الجامع في الغناء » .

صورة مسقطة « مقلدة » للمعتقد السياسي الديني لمن يتولى الحكم ، وبالمعنى الذى يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق « صنف الملوك » الذين ينتمى إليهم ابن المعتز .

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمّنة بين « المجون » و « الزندقة » فى كتابات ابن المعتز ؛ فيكتسب « المجون » الملازم لرقعة الملوكية وترفعها معنى الإباحة ، وتكتسب « الزندقة » الملازمة للخروج على التأويل الديني - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم ، وذلك فى سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية ، على نحو يغدو معه المجون مقبولا لأنه بعض « الفسق » الذى يقع ضرره على صاحبه ، وبعض النظرف الذى هو لازمة من لوازم « الأبهة » الاجتماعية . ومهما بلغت حدته ففى عفو الله متسع للصفح عنه ، على النقيض من الزندقة التى هى خروج على النموذج التأويلي للتصورات الدينية ، وتهديد للعقيدة الدينية السياسية - أو السياسية الدينية - فى الوقت نفسه . وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمّنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر « المتزندق » فى كتاباته ، وأن يحرم الهين منه ، فى الوقت الذى يحتفى فيه بالشعر « الماجن » ، بل يخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها فى تراثنا النقدي) دفاعا عن هذا النوع الأخير من الشعر .

ويرجع سبب هذه المساجلة^(٤٨) إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبي نواس ، وأنشدت فى المجلس قصيدة النواسى التى مطلعها :

دع عنك لومى فإن العلوم إغراء
وداوى بالتي كانت هى الداء
والتي منها هذا البيت :

لا تحظر العقول إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزارا

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجابا بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت ، متأولين دلالة على نحو أقرب إلى معنى الآية : « ولا تياسوا من روح الله إنه لا يياس من روح الله إلا القوم الكافرون » [يوسف : ٨٧ : ١٢] . وهو معنى يؤكد دلالة النفي المضمّن التى يؤدّيها بيت النواسى - داخل القصيدة - للصرامة الاعتزالية التى ضيق بها إبراهيم بن سيار النظام من مفهوم « العفو » . ولكن هذا التأويل الذى يصل بيت النواسى بمفهوم « العفو » الذى يتبناه ابن المعتز « السنى » ، والذى يعد نغيا ضميا لصرامة « الوعيد » الاعتزالي فى « النهى عن المنكر » - هذا التأويل لم يرق لفقّيه هو أبو بكر نطاحة الذى كتب إلى ابن المعتز قائلا :

« كان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بالسستهم ، ولا يدونوه فى كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ؛ لأن ذوى الأقدار والأسنان يحملون عن روايته ، والأحداث يُغشون بحفظه ، ولا ينشد فى المساجد ، ولا يتجمل بسذكره فى المشاهد ، فإن صُنِعَ فيه غناء كان أعظم ليليته ؛ لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى ، فيهبج الدواعى الدنيئة ، ويقوى الخواطر الرديئة . والإنسان ضعيف يتنازع على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من هوى برىء أو غير برىء ، خاضه ابن المعتز معتمدا على مكانته وراثته ؛ ففى عالمه الذى تطرّز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى ، وتخلط فيه الراح بين عشق الجوارى وعشق الغلمان ، وتتناثر أصناف اللآلىء واليوافيت والجواهر على الرؤوس فى تشبيهات صرخ معها ابن الرومى البائس قائلا : « واغوثاه ! هذا إنما يصف ماغون بيته » - ما يبعث على اللهو والمتعة والمجون ، وما يعنى على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التى شغلت المتمردى من أمثال بشار والنواسى وصالح بن عبد القدوس وابن الرومى .

ويتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية ، أو تأويلات اعتقادية ، يغدو معها عفو الله متسعا فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته الثرية على السواء ، ولكن بالمعنى الذى تبسط معه « المغفرة » ظلها على كل شىء فى الحياة الدنيا ، ما عدا التجديف فى الألوهية أو الحكم المقدس . وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له ، ويسلم بالقدر خيرته وشره ، ويطيع أولى الأمر من بنى العباس ، تاركاً علم الخلق للخالق ، قائلا مع ابن المعتز^(٤٩) :

أرى الدهر يقضى كيف شاء محكما

ولا يملك الإنسان بسطا ولا قبضا

فله أن يتماجن ، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته ، متناسيا همه بالخمر ، متغزلا بمن شاء . المهم ألا ينسب الشاعر إلى الجماعات الهدامة كما نسب النواسى إلى الخوارج^(٥٠) ، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبد القدوس ، وأن لا يورق العقول بشكه فى اليوم الآخر ، أو الثواب والعقاب ، كما فعل أبو نواس ، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار ، أو يمتد بشكه فيما تراه العين إلى ما لا تراه ؛ فقد « تزندق أبو العتاهية » - فيما يقول ابن المعتز - بقوله^(٥١) :

إذا ما استجزت الشك فى بعض ماترى

فما لا تراه العين أمضى وأجوز

وصار « خبيث الدين » ، يذهب مذهب الثنوية^(٥٢) .

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة فى جانب ، وعلاقة الشعر بالأخلاق فى جانب ثان ، فإنها توقع صفة « التقليد » على الجانب الأول ، فى الوقت الذى تخالطنا بنفى صفة « الجبر » عن الجانب الثانى ، على نحو يبدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقرّ للشاعر بحريته فى الجانب الأخلاقى ، وينفى عنه هذه الحرية فى الجانب الاعتقادى . ولكن الجانبين المتعارضين - فى هذا السياق - مجرد وجهين لموقف واحد متحد ، أعنى موقفا تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل دينى على العقيدة الدينية ، فيغدو الخروج على الأولى خروجاً على الثانية ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، ما ظلّت العقيدة الدينية مؤولة لصالح العقيدة السياسية ، وما ظل الملك بالدين يبقى والدين بالملك يقوى - فيما يقول ابن المعتز . وفى الوقت ذاته ، تسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلا أخلاقيا - يبرر ترفها - على العقيدة الدينية ، مؤكدة مبدأ « العفو » الذى تتسع معه « المغفرة » لكل شىء ما عدا « الشرك » بالله ، وذلك فى عملية تأويل متحدة الوظيفة ، بالمعنى الذى يجعل معتقد الشاعر

(صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين
بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر .

وواضح في إجابة ابن المعتز حماسته في الدفاع عن تأويله الاعتقادي السابق لمعنى « العفو » في بيت أبي نواس من ناحية ، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع « المغفرة » الذي يبرر أخلاق الترف التي عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية . ولذلك تقتزن حماسة الدفاع - في الإجابة - بعملية تأويلية متعددة الأبعاد : فهناك التفسير الذي ينفي به ابن المعتز تهمة « القبح » الديني الأخلاقي عن بيت أبي نواس ليرد البيت إلى حظيرة « الحسن » خلقا ودينا ، وهناك - ثانيا - التنظير العقلي الذي ينفي به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، ومن ثم التلازم الدائم بين « التبريز » في الشعر و « الاقتصار » على الصدق . وهناك - أخيرا - التأصيل النقل الذي يرتبط بما رواه السلف الصالح من « الأشعار التي عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين » .

١ - ٣

أشرت في الفقرة ٢ - ٢ إلى أن كتاب « طبقات الشعراء » لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد ، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية وخصومها . ولكن هذا الغرض السياسي يتجاوز مع غرض أدبي يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه . فالكتاب - من المنظور الأدبي - كتاب عن طبقات الشعراء « المحدثين » الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة ، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل ، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل .

صحيح أن الغرض الأدبي من الكتاب يبدو بعيدا عن الغرض السياسي ومستقلا عنه . وفي الوقت نفسه ، يبدو ابن المعتز حفيا بأخبار المحدثين وأشعارهم التي تجتذب النفوس إليها ، بحجة مؤادها « أن لكل جديد لذة »^(٤٩) . ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب . وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة ، وتكشفت الكيفية التي يسقط بها الغرض السياسي للكتاب نفسه على غرضه الأدبي ، فضلا عن الكيفية التي يتجاوب بها موقف ابن المعتز المضمن - في الكتاب - من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مع موقفه الموازي من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل .

ويبدأ هذا الكشف فعله عندما نأخذ في الحسبان المعنى المحدد الذي يتخذه مصطلح « المحدثين » في سياقات الكتاب ، وما تنطوي عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة ، تقتزن بمصطلح « الطبقات » ، الذي يتجاوب مع مصطلح « المحدثين » في الدلالات المضمنة والوظائف .

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم « المحدثين » بمعناها الزمني وليس الفني في أغلب سياقات كتابه ؛ أي بالمعنى الذي يقرن « الحديث » بالمعاصرة في الزمن وليس بالمفارقة في الاتجاه ، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالي - في الكتاب - بين « أخبار المتقدمين وأشعارهم » ، و « أخبار المحدثين وأشعارهم » ، إلى التقابل الزمني ، الذي يسوي بين أبي تمام والبحري - مثلا - في وعاء المعاصرة ، برغم اختلافهما في الطريقة ، ويفصلهما - في الوقت

بالسوء . والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدر من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواج الدين والحياة أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها . والحسن بن هاني ومن سلك سبيله من الشعراء في الشعر الذي ذكرناه . . . شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساوئهم ومخازيهم وحسنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصون أن يستقيح ما استحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليل : ترك ركوب المعاصي إزرأ بعفو الله تعالى ، حض على المعاصي ، أن يتقرب إلى الله عز وجل بها ، تعظيما للعفو ؛ وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله في عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبي العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب

فكيف ترى حال من لا يتوب

ولا شك أن عبارات أبي بكر نطاحة تنطوي على دوال ثابتة محددة ، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقي « النقل » على شعر المحدثين بوجه عام ، وشعر أبي نواس بوجه خاص ؛ فهناك - أولا - التركيز « الظاهري » على المحتوى الأخلاقي المباشر للشعر ، والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) في السلوك الإنساني . وهناك - ثانيا - الحكم على هذا المحتوى في ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه ، على نحو ينفي القيمة الداخلية للشعر ، لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفا . ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبي بكر (نطاحة) قال فيها :

« لم يقل أبو نواس ترك المعاصي إزرأ بعفو الله تعالى ، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره ، والبيت الذي أنشد له بحضرتنا :

لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجا

فإن حظركه بالدين إزرأ

« وهذا بيت يجوز للناس جميعا استحسانه والتمثل به . ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغرب بصبوة ، ولم يرخص في هفوة ، ولم ينطق بكذبة ، ولم يفرق في ذم ، ولم يتجاوز في مدح ، ولم يزور الباطل ويكسبه معارض الحق ، ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعدى بن زيد العبدي ، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارهما من امرئ القيس والنابعة . .

« وهل يتناشد الناس أشعار امرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة ويشار وأبي نواس على تعيبرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفي خلق المساجد ؟ وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم ؟ وما نهى النبي

نفسه - عن المتقدمين عليهم في الزمن وليس الفن . ولذلك تتجاوز -
في الكتاب - تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم
للدولة العباسية ، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الذي عاشوا
فيه ؛ فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة
الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وشار وأبي
الهندي . الخ) ، وتتعاقب - بعد ذلك - تراجم الشعراء العباسيين
الخلاص بتعاقب زمانهم ، على نحو تغدو معه ترجمة أبي نواس سابقة
على ترجمة أبي تمام ، التي تسبق - بدورها - ترجمة البحتري . . .
الخ .

هذا الترتيب الزمني للتراجم في الكتاب دال يقترن مدلوله بما يرد في
محتوى التراجم نفسها ، فتشير دلالاته إلى نوع من التعاقب ونوع من
التسوية في الوقت نفسه ؛ أعني أنه يشير إلى تنابع التراجم في الكتاب
بتعاقب السنوات التي عاش فيها الشعراء المحدثون جيلا بعد جيل ،
في الوقت الذي ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة في هذا الترتيب تسوية
دالة تتجاوز معها كل الأجيال في وعاء المعاصرة للدولة العباسية
والحدثة .

هذه الدلالة التي ينطوي عليها مصطلح «المحدثين» تتجاوز -
بدورها - مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» في الكتاب ، حيث
يقترن معنى «الطبقات» - في هذا المستوى - بما لا يفارق تعاقب الزمن
وتسوية القيمة في آخر المطاف ، فتقترن دلالة الطبقات - في جانب
منها - بدلالة التنابع الزمني التي يتضمنها جمع المؤنث للطبق أو الحقة
من الزمان ، التي تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل . وتقترن
هذه الدلالة - في جانب مغاير - بالمشابهة التي تتصل بها المجموعة
المتقاربة - زمنا أو عهدا - في طبقة أو جيل ، والتي تتصل بها الأجيال
المتشابهة في طبقات . وتقترن الدلالة - أخيرا - بالتسوية التي تنتج
عن تشابه الأجيال والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة ،
حيث الطبقة من كل شيء ما سواه ؛ فكل مجموعة متطابقة في وجه
شبه طبقة ، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة في الوجه
نفسه .

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» - في
مستواه الأول - على المعنى الزمني المجرد والمحصور لمصطلح
«المحدثين» تألف الاثنان معا في علاقة لافتة ، تتجاوب مع الغرض
السياسي للكتاب . ذلك لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة
العباسية الشعراء «المحدثين» في كتاب ابن المعتز ، ليعرضهم طبقة
طبقة بتعاقب سنواته ، ويسوي بينهم جميعا في وعاء معاصرتهم لهذه
الدولة ، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - في هذا
الزمن - هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي . ومن اللافت
للافتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين في الكتاب ،
حيث ما يربو على مائة وثلاثين ترجمة ، لا يشير - في هذا المستوى -
إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء في علاقتهم بالدولة
العباسية ، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسنا» «جيذا»
«مفلحا» «مليحا» «مقتدرا» . . . الخ . وتغدو قصائدهم كلها «عيونا»
و«أشهر من الفرس الأبلق» ، بل «أشهر من الشمس والريح» .

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين - في هذا
المستوى - هي الوجه الأدبي للغرض السياسي من الكتاب ؛ فكما

أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» في هذا المستوى ،
وقصرها على المدلول الزمني لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها ،
فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات» ، وقرنها
بالتسوية في القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحا أو
طالبيا العطاء ، أو حتى مسامرا أو مغنيا أو نديما . وإذا كانت الدلالة
الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها
التورط المباشر في الخصومة الأدبية ، الواقعة بين مختلف اتجاهات
الشعراء «المحدثين» ، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملا
للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس» ، ليبقى
هذا المدح صافيا خالصا «مذكورا عند الناس» ، في شعر «كله حسن
جيد» ، وفي قصائد «سارت مسير الشمس والريح» .

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال - في هذا
المستوى - لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذي يجب أن
يكون «مذكورا عند الناس» ، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة
هي (٥٠) :

- «ومما يستحسن من شعره ، وإن كان كله حسنا» .
- «ومما يستحسن له ، وإن كان شعره كله حسنا
جيذا» .
- «ومما يستملح له ، وإن كان شعره كله مليحا» .
- «ومما يستحسن له ، على أن شعره كله ديباج
حسن» .
- «ومن جيد شعره ، وإن كان كل شعره جيذا» .
- «ومما يستملح من شعره ، وشعره كله حسن» .

وهي صيغة تنفي التميز بين جوانب شعر أي شاعر ، مؤكدة تسوية
القيمة التي يغدو معها شعر الشاعر كله «جيذا» «حسنا» «مليحا» ، وفي
الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن
برد وأبي الهندي وربيعة الرقي ومسلم بن الوليد والحرثي وأبي تمام ،
وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة ، فتجعل منهم «طبقة»
واحدة تستوي عناصرها في هذا المستوى من الدلالة ، حيث تلعب
الأخبار المخيلة عن العطايا التي نالها هؤلاء الشعراء وأقربائهم من
خلفاء بني العباس وأمرائهم دورا لا يقل في مغزاه عن الدور الذي
تلعبه هذه الصيغة نفسها .

ولكن ذلك كله في مسافات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبي دلالة
قوله (٥١) :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقبل أقعدوا يال عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس
ولا نقرأ - قط - لأبي نواس قوله (٥٢) :

هذا زمان القروء فأنضغ
وكن لهم سايما مطيما

بل في مسافات نقرأ فيها عن بشار الذي «خدم الملوك وحضر مجالس
الخلفاء» ، وأخذ فوائدهم ، وكان يمدح المهدي ويحضر مجلسه ، وكان
يأنس به ويدنيه ويجزل له في العطايا (٥٣) ، ولا نقرأ - قط - عن ابن

الرومي الذي كان نقيضا فنيا لابن المعتز الشاعر ، ومعارضاً سياسياً لوالده الخليفة المعتز .

هذه المسافات التي ينطوي معها الحذف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر ، تفضي إلى مستوى مغاير ، تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبة عن الكتاب ، على نحو يومي . إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات» ؛ معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة ، بل إلى نقيضها الذي تعلموه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على ما يمكن أن يناقشه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه ، تماماً كما يمكن أن تعلق قيمة هذه المقطوعة التي يذكرها ابن المعتز في ترجمة أبي تمام^(٥٤) :

محمد بن حميد أخلقت رعيه
هريق ماء المعاني مذ هريق دمه
تنبعت لبني نبهان يوم ثوى
يد الزمان - فعانت فيهم - وفمه
رأيت بنجد السيف محتبياً
كالبدل لما جلت عن وجهه ظلمه
في روضة قد كسا أطرافها زهر
أيقنت عند انتباهي أنها نعمه
فقلت والدمع من حزن ومن فرح
في التوم قد أخضل الخدين منسجمه
لم تمت بإشقيق النفس مذ زمن
فقال لي : لم يميت من لم يميت كرمه

في الحال والمنزلة ، أو المرتبة والدرجة ، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه ، في المسافات الغائبة لقصيدته .

ولا تعود بنا هذه الدلالة الطباقية الجديدة لمعنى «الطبقات» - في مستواه الثاني - إلى الغرض السياسي من الكتاب مرة ثانية فحسب ، بل تفضي بنا إلى نوع من المعايير الأدبية التي يتراتب معها الشعراء المذكورون - في الكتاب - تراتباً يومياً إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين .

٢ - ٣

ويلفت الانتباه - من هذا المنظور الجديد - تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال ، ينتظم معه ظهورها واقتنائها بمجموعة متعينة من الشعراء ، من مثل بشار بن برد ، والسيد الحميري ، وسديف ، والحارثي ، وابن ميادة ، وأبي نواس ، وأبي العتاهية ، والعباس بن الأحنف ، وأبي عيينة ، والخرمصي . الخ . وفي الوقت نفسه ، ينتظم غياب الصفة وعدم اقتنائها بمجموعة مغايرة من الشعراء ، من مثل مسلم بن الوليد ، وصالح بن عبد القدوس ، وأبي تمام . الخ . هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومياً إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز .

ويتكشف بجلي هذا التعارض - أولاً - عندما نأخذ في الحسبان علاقة المجاورة التي تصل بشار بن برد والسيد الحميري بأبي العتاهية وأبي عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة ، التي تجعل منهم «المطبوعين» الأربعة الذين لم يرق في الجاهلية والإسلام أطبع منهم ، ولكن على نحو يعلموه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم» ، ومن

لا يقدم عليه ، ولا يجاري في ميدانه ، لأنه «كان مطبوعاً جداً لا يتكلف»^(٥٥) .

ويتكشف مغزى هذا التعارض - ثانياً - عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها ، وهي أوصاف تتجاور في مجموعات دلالية تقترب بالبديهة والارتجال من ناحية ، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية ، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة ، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة . فالشاعر المطبوع - في طبقات ابن المعتز - شاعر «منطيق» ، «فصيح» ، «مفوه» ، «غزير» ، «لسن» ، «فحل» ، «يضع لسانه حيث يشاء» ، «يلعب بالشعر لعباً» ، «صاحب بديهة» ، «قادر على الكلام» ، يتدفق تلقائياً بالشعر كما يتدفق النبع الصافي بالماء الزلال ، ميسر للشعر بفطرته التي فطره الله عليها ، متيسر عليه بغريزته التي تجود بحملها في يسر وإسماح . الخ . وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذي غدا معه بشار «المطبوع» جداً ، أستاذاً للمحدثين وسيداً لهم لأنه «لا يتكلف» ، والحكم الذي يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف» في شعر يعقوب التمار مثلاً^(٥٦) ، تحولت صفة «المطبوع» والنعمت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية ، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية .

و«الطبع» مصطلح يتضمن معناه (في علاقاته السياقية التي تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضى أو «الجبر» من ناحية ؛ وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم «التقليد» من ناحية ثانية ؛ إذ يشير المصطلح - اسماً - إلى ما ركب في الإنسان من خصال لا تفارقه ، بغير اختيار منه أو إرادة ، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و«السليقة» و«الفطرة» و«الغريزة» أو «السجية» التي خلق الإنسان عليها . فالطبع - في هذا المدلول الاسمي - «مبدأ الحركة من غير تعور» ، «وما يقع للإنسان من غير إرادة» . ويشير المصطلح - مصدراً - إلى الكيفية التي يتركب بها مبدأ أولى للحركة في الإنسان ، أو الكيفية التي «يطبع» بها «المطبوع» - غير مختار - على قوالب ليست من صنعه ، أو يحذو على أمثلة يحتتها عليه طبعه^(٥٧) . وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر ، على نحو يجعل جبر القنية فيما هو «مطبوع» قرين نفى الإرادة التي ينطوي عليها كل ما هو «مقلود»^(٥٨) . وعلى نحو يجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة في «المطبوع» (الذي «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذي ينختم به «الطبع» الواحد - حتماً - على المتعدد من الصور .

هذه الدلالة التي يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تقاطع تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصّة لكتابات ابن المعتز ، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية ، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» في الأدب .

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» في محاولتهم نفى التعارض النظري بين أصلي «العدل» و«التوحيد» في فلسفتهم ، وذلك في سياق ميزوا به بين المبدأ الأول الذي يخلقه الله في الإنسان ، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة ، والفعل الإنساني الذي يوجه هذا المبدأ في اتجاه

ويساطتها ، التي ينثال معها الكلام سهلاً واضحاً ، في مقابل تعقد الحداثة وغموض فكرها ، الذي ينفي الجبر والتقليد ، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعي به ، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف .

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلى لمعنى « الطبع » في آخر المطاف . ولكنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين « القديم – المطبوع » و « الحديث – المتكلف » على علاقتها في كتابه الطبقات ، بل يكيفها تكييفاً ضمناً يتناسب والغرض السياسى لكتابه من ناحية ، وما حققته طريقة المحدثين في عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثير بها في شعره وتقده من ناحية ثانية . ويقوم هذا التكييف الضمنى – أساساً – على نقل الثنائية المتدبرة من مستواها الحاد الذى يقابل مقابلة مطلقة بين « قديم » و « حديث » ، إلى مستوى ثان يتقابل معه « حديث مطبوع » و « حديث مصنوع » (أو « متكلف ») ، على نحو تقع معه صفة الطبع صراحة (هى ومصاحباتها الدالة) على « الحديث » الذى هو أكثر قرباً إلى القدماء ، وتقع الصفة المناقضة – ضمناً – على الحديث الذى لا يشبه شعر الأوائل ، وذلك لتمييز الأول عن الثانى من حيث القيمة ، ويقترن الثانى – ضمناً على أقل تقدير – بالصناعة التى تقترب بالتكلف ، الذى يفضى – بدوره – إلى الإحالة ، ليصبح « المطبوع » من شعر المحدثين امتداداً فى الزمن الحديث لطريقة القدماء ، ويصبح « المصنوع » من هذا الشعر نقيضاً – فى الزمن نفسه – لطريقة القدماء التى تنأى عن التكلف .

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى عصره قد تعدلت تعدلاً كمياً ، وتركزت بين أنصار طريقة ابن تمام وأنصار طريقة البحتري ، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذى أنتجه أمثال بشار من أوائل المحدثين أمراً يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التى نطقتها طريقة ابن تمام ، التى صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة تهون معها البدايات الأولى فى شعر بشار ومن شابهه . وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يميزون بين طريقة ابن تمام التى هى أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس ، فى مقابل طريقة البحتري الذى هو « أولى بأن يقاس بأشجع السلمى ومنصور النمرى والخرمى وأمثالهم من المطبوعين »^(٦٣) ، وذلك فى الوقت الذى أخذوا يتقبلون فيه ما لا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين ، بحجة مؤداها أن هذا الشعر « أشبه بالزمان » و « أشكل بالدهر » من ناحية ، ولأن « الناس له أكثر استعمالاً فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبتهم »^(٦٤) . ولقد تقبل ابن المعتز هذا التمايز الأساسى بالقدر الذى تقبل به تبريره ، وأكد أن « الذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم »^(٦٥) ، وأخذ يميز – داخل هذا الشعر – بين ما هو أشبه بالمطبوع من الشعر القديم وما هو أبعد عنه شبيهاً ومشاكلاً ، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميرى وأبو عيينة – وهم أوائل المحدثين وغضرموهم – المطبوعين الأربعة « الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم » ، وصار نفى التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم فى قران أوسع ، يصلهم بالبحتري الذى « هو أشعر الناس فى زمانه »^(٦٦) ، ويصل البحتري – فى الوقت نفسه – بأشجع السلمى صاحب « المدح الجيد والمعنى الصحيح » ، ومنصور النمرى الذى هو « من فحول المحدثين » ، والخرمى الذى كان

يختاره الفاعل بإرادته التى هى له على سبيل الحقيقة لا المجاز ، التى يتحكم بها الإنسان فى حركة طبعه كما يتحكم فى آلاته أو أدواته أو جوارحه التى ليست من صنعه . وتوازى هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التى صاغها الجاحظ المعتزلى ، عندما رد الشعر – من حيث مبدئه الأولى – إلى « الحظوظ والغرائز والأعراق » ، ولكنه رد قيمة الشعر – آخر الأمر – إلى الجهد الإنسانى الذى يكابده الشاعر فى « إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك » ، بعد أن تتوافر للشاعر « صحة الطبع » التى هى مجرد مبدأ أولى يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده . فالشعر – عند الجاحظ – « صناعة » ؛ والصناعة جهد إنسانى يقع على مادة هى المعانى المطروحة فى الطريق ، التى « يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى » . ويقدر ما يقع هذا الجهد على مادة « المعانى » فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة ، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة فى الطريق – خلال ممارسة هذا الجهد – إلى نظم فريد فى تألفه الصوق والدلالى ، الذى يشبه – فى أثره – تألف عناصر « النسيج » ، أو تألف أصباغ « التصوير »^(٦٧) . هذا الفهم الاعتزالى الذى يتحكم به الجهد الإرادى من « الصناعة » فى الخاصية الجبرية المتضمنة فى « الطبع » ، بالمعنى الذى تواجه به « الاستطاعة » الحركة المجبورة من « الطبايع » ، وبالمعنى الذى ينفى ضمناً خاصية « التقليد » التى لا يملك معها « المطبوع » إلا أن يطبع على قوالب ، كان فيها يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد ، خصوصاً ما أكد به بشار من أن الشاعر صانع لا يقبل كل ما تورده « القريحة » أو يجود به « الطبع » ، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر « صوب العقول » و « نتاج الفكر المذهب » ، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدث « مكرمة عن المعنى المعاده » ، الذى هو نقيض لإرادة الإبداع الإنسانى من ناحية ، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية^(٦٨) .

ولكن هذا الفهم « المحدث » (الذى تعلو فيه قيمة الصناعة بالقياس إلى « الطبع ») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد ، الذين قرنوا « الطبع » بالسليقة العربية البدوية ، التى تتصف بالتدفق الفطرى التلقائى من ناحية ، والبعد عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية ، واستواء الصياغة ووضوحها من ناحية ثالثة . فالشاعر المطبوع – عندهم – هو الشاعر الذى تأتبه المعانى سهواً ورهواً ، وتنثال عليه الألفاظ انشياً ؛ وهو الشاعر الذى لا يعقد شعره بالفكر ، أو يتكلف حدود المنطق ؛ وهو الشاعر الذى « يطبع على قوالب » ، ويحدو على أمثلة^(٦٩) ، وذلك فى مقابل الشاعر « الصانع » أو « المتكلف » . وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذى يقوم شعره بالثقاف ، وينقحه بطول التفتيش ، ويعيد فيه النظر بعد النظر ، فى حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذى يمزج شعره بالفكر ، ويخلطه بالثقافة الجديدة ، فترى شعره دالاً على « طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين » ، وكثرة الضرورات^(٧٠) . وإذا اقترنت الصفتان معاً كان اقترانها علامة على الشاعر المحدث ، الذى خرج على عمود الشعر ، وفارق مذهب « الأعراب والشعراء المطبوعين » . ويقدر ما أعلى هذا الفهم من « الطبع » على حساب « الصناعة » ، قرن الثانية بالتكلف ، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفى الكلام ، وذلك فى سياق كان الإلحاح فيه على « الطبع » إلحاحاً يوازى الإلحاح على مبدأى « الجبر » و « التقليد » ، ويخايل بعذوبة « البداوة »

« شاعراً مقلداً مطبوعاً مقتدراً على الشعر »^(٦٧) ، ليأخذ هذا القرآن بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام ، ممن وصلت بهم الصنعة - بدرجات متفاوتة - إلى التكلف الذي هو « عقى الإفراط وثمره الإسراف »^(٦٨) .

٣ - ٣

ولكن هذا التكيف لا يختلف جذرياً في مهاده النظرى عن المهاد الذى ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » بوجه عام ، في عملية مفاضلة كان الإطار المرجعى للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلى لكل شاعر مطبوع .

هذا النموذج الأصلى « بدوى » السمات ، « أعرابى » الملامح ، « شفاهى » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التى تميز بها الكبار من الشعراء القدماء على صغارهم تميز الفحول على إنائها (أو جفافها) فيما قال الأصمعى ؛ ويوصف بتدفق البديهة التى ينثال معها الكلام ارتجالاً على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة ، ودون تأمل فكر أو استعانة - فيما قال الجاحظ ؛ ويقترب بالقدرة على التشبيه الذى هو جار فى كلام العرب - حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد ؛ فيما قال المبرد^(٦٩) . وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلى فى علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه ، تكشف أعرابية هذا النموذج الأصلى عن بقية سماته الفارقة ؛ حيث الوضوح الذى ينبسط معه المعنى فور سماعه ، والبساطة التى لا يحار معها الفهم ، والسلاسة التى لا يتعاضل معها الكلام ، والاتساق الذى لا تتباين به الأبيات تبين « أولاد علة » .

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث - « المطبوع » - فى كتاب « طبقات الشعراء » تسمى إلى هذا النموذج الأصلى وتدل عليه . صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشاملة الخشنة للشاعر البدوى المطبوع جبة الخز التى اكتسها نظيره المحدث ، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التى عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية التى عاش فيها الخلفاء العباسيون ، بكل ما فى هذه القصور من « مذاكرة كقطع الرياض ، ونشيد كالدرد المفضل بالعقيان ، وسماع يحى النفوس ويزيد فى الأعمار » [ص ٢١٠] ، حيث الألفاظ « أسلس من الماء وأحلى من الشهد » [ص ١٦١] ، وحيث الشعر « أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة » [ص ٢٠٨] ، وحيث القصائد « الرفيعة المباني » [ص ٢٩] تتوارد فى نمط « دونه الديباج » [ص ٢٢٥] ، ونظم مثل « نظم الدر ، فى حسن وصف وإحكام رصف » [ص ١١٦] . ولكن هذا الاستبدال - فى النهاية - لا يمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلى ، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه ، بل يجمعه بالزخرف الذى يمنحه المجل إلى أصله ؛ فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر « أعرابياً » ؛ ولا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلاً حتى يروى أشعار العرب ويحفظ أخبارها ؛ ولا بد للمطبوع من التأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين ، ليجمع - فى شعره - بين محاسن الأولين والآخرين .

وأول علامة على « المطبوع » من شعراء المحدثين - مع هذا الاستبدال - أن يكون « نمط » الشاعر « نمط الأعراب الفصحاء » ؛

أى تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول ، مطبوعة على قالبه ، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة ، وإن جملتها بوشى الحدائث أو زخرف الزمان العباسى . وذلك هو حال ابن ميادة ، الذى كان جيد الغزل ؛ « نمطه نمط الأعراب الفصحاء » [ص ١٠٨] ، وأبى الخطاب البهلى ، الذى كان « مقتدراً على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف » ، جمع إلى قوة الكلام « محاسن المولدين ومعاني المتقدمين » [ص ١٣٤] . وغير بعيد عن هذين « البطين » الذى كان « جيد الشعر محكمه ، يشبه نمط الأعراب » [ص ٢٤٩] ، والجارثى عبد الملك بن عبد الرحيم ، وكان شاعراً « نمطه نمط الأعراب ... وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب » [ص ٢٧٦] ، و « لو لم يكن فى كتابنا إلا شعر الجارثى لكان جليلاً » [ص ٢٨٠] . ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يتخيله بالنموذج الأصلى ، برغم ما فى شعرهم من « محاسن المحدثين » ، شأنهم فى ذلك شأن ابن منذر الذى كان « من حذاق المحدثين ومذكورهم وفحولهم » [ص ١٢٢] - فيما يقول ابن المعتز ، والذى كان مثلاً متكرراً للشاعر الذى جمع فى شعره « شدة كلام العرب ... وحلاوة كلام المحدثين »^(٧٠) - فيما قال المبرد ، أستاذ ابن المعتز .

وأخص ما يمتاز به « نمط الأعراب الفصحاء » - بعد أن اكتسب جبة خز فى طبقات ابن المعتز - هو « الاستواء » الذى يتميز به « ديباج الشعر الذى لا يتفاوت نمطه » [ص ٣٠] ، والسلاسة التى هى قرينة « الوضوح » أو « دنو المأخذ » . والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذى لا يبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة ، ولا ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفته . وهى صفة تمايز - على سبيل المثال - بين الحسين بن الضحاك ، الذى كان « أنقى شعراً وأقل تخليطاً » [ص ٢٧١] ، وأبى نواس الذى يصل إلى « ما هو فى الثريا جودة وحسنا وقوة ، وما هو فى الخضيض ضعفاً وركاكة » [ص ١٩٥] . أما الصفة الثانية فقرينة الأولى ، كأنها علتها التى تفرق بين الاستواء و « السهل الممتنع » ، الذى هو « أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام » ، حيث تنساب الألفاظ « فى عذوبة الماء الزلال » ، وتتدفق المعانى « أرق من السحر الحلال » .

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب - فى استوائه وسلاسته - هى التشبيه الذى جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر ، وعلامة من علامات الشاعرية ، بعد أن افتتحوا الشعر بامرئ القيس ، « أحسن الجاهليين تشبيهاً » ، وختموه بذى الرمة ، « أحسن الإسلاميين تشبيهاً » ، فتهوَس به ابن المعتز الشاعر ، الذى كان يقول « إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فائى »^(٧١) ، وآثره ابن المعتز الناقد الذى يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة فى كتاباته . وحسبنا أننا لا نسمع - فى كتاب الطبقات - حكماً من قبيل « هذا معنى لا يتفق للشاعر مثله فى ألف سنة » [ص ٢٣٦] إلا مقروناً بتشبيه من التشبيهات^(٧٢) .

٤ - ٣

إن الشاعر « المطبوع » المحدث - على هذا النحو - هو الشاعر الذى ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء ، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع ، حيث « البادية » التى يعود إليها شوقاً « كل حذاق المحدثين

والمذكورين وفحولهم . هذه الدلالة لا تتباعد بنا - في النهاية - عن معنى « التقليد » أو معنى « الجبر » . إنها تتضمن معنى « التقليد » بما تنطوي عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مجلي متكرراً لنموذج متقدم ، سابق في الوجود والزمان والرتبة ، يتناسخ في مجاله كما تناسخ العلة الأولى في معلولاتها اللاحقة التي تنطبع بطابعها . وتتضمن هذه الدلالة معنى « الجبر » بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التي تنطبع بطابع النموذج الأصلي ، على نحو يغدو معه الشاعر « المطبوع - المحدث » مفعولاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة ، بدل أن يكون فاعلاً لنمطه الخاص في زمانه ووجوده ، اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة .

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذي تنطوي عليه تجليات « نمط الأعراب الفصحاء » في المطبوعين من الشعراء المحدثين ، إلى اللوازم التي ينسجم بها هذا النمط ، التفتنا إلى « دنو المأخذ » الذي هو قرين الألفاظ التي هي « في عذوبة الماء الزلال » ، والمعاني التي هي « أرق من السحر الحلال » . ولا يفترق المزج عن لازمه في سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط ؛ فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض ، وقرين القرب والتسطح في الإدراك والتلقى على السواء ؛ فهو المعنى الذي لا نستعين عليه بالفكرة ، والذي ليس في حاجة إلى التأويل ، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة ، أو الحكايات الغريبة ، أو الإيماء المشكّل . وهو المعنى الذي ينسبط في ظاهري الأشياء ، فلا يحتاج إلى مكابدة الجهد الخلاق من الشاعر المبدع في الغوص على المعنى واكتشاف اللا مسمى ؛ وينسبط في ظاهر اللفظ ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإرادية من القارئ المتلقى في إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها . ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارئ المتلقى إلى مستهلك سالب ، على نحو يتقبل معه كلاهما « المكشوف » أو المنجز الذي ليس من صنعها ، ليزيده الأول وضوحاً وبهاء ، ويستهلكه الثاني مخدراً خاملاً .

ولا يفترق « عذوبة الماء الزلال » - في هذا السياق - عن « السحر الحلال » ؛ فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التي يتقبل بها المتلقى الشعر ، أو الكيفية التي يؤثر بها الشعر في المتلقى ، على نحو لا يدمر المسلمات العرفية لهذا المتلقى ، أو يبدعه برؤى جذرية توقع الارتباك في نسقه الإدراكي ، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر في نفسه وما حوله . إن « عذوبة الماء الزلال » قرينة الاستساغة التي يجد بها المتلقى في شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله ؛ صورة تنزلق على وعي هذا القارئ انزلاق الماء العذب الذي لا يغصّ معه الوعي بشيء ، ولا يعيد معه الوعي تأمل أي شيء ، ليستسلم هذا الوعي إلى حالة أشبه بحالات الخدر الذي يخلفه « السحر الحلال » ؛ أي السحر الذي لا يغير شيئاً مما هو قائم ، ولا يقلب نظام الأشياء ، بل يصفى على ما هو قائم غلالة من البهجة المسكرة (« أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج ») ، التي تحايل الوعي بتقبل ما هو عليه ، فتغذى فيه نزعة « جبر » لا تختلف كثيراً عن نزعة « التقليد » التي يتضمنها « دنو المأخذ » .

وفي مثل هذا السياق يشير « الوضوح » - من حيث اقترانه بدنو المأخذ و « أسهل ما يكون الكلام » - إلى نقيضه الغائب ، أعني

والإلحاح على الوضوح - في النهاية - قرين إثارة التشبيه على الاستعارة ؛ الاستعارة التي جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها ، في مقابل التشبيه الذي جعله قطب « محاسن الشعر » بوضوحه واستطرافه ، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها « نمط الأعراب الفصحاء » ، الذين أكثر كلامهم على التشبيه ، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط . وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التي خصّ بها ابن المعتز التشبيه في إنجازه الشعري ؛ وهو مغزى لا يفترق كثيراً عن التقابل الذي أقامه بين التشبيه والاستعارة في كتابه عن « البديع » .

ولا غرابة - على أي حال - في أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء ، في مقابل الاستعارة التي غدت بمثابة قطعة (معرفية - فنية) مع هذا النمط . ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر ، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به . فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ؛ وأداته تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الأشياء وإن تقاربت ، ويباعد بينها وإن تألفت ، كأنه مجلي غير مباشر - على المستوى البلاغي - للحواجز المتوارثة التي تفصل بين أصناف الناس في عالم ابن المعتز . وآية ذلك أن التشبيه - في فهمه البلاغي - يوقع وهم الالتفاف بين المختلفات ، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى حقيقة . وعلاقة المجاورة التي تحتويه تنفي المعاندة التي يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع ، فينسرب السلام الدلالي بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدا ، كما ينسرب « الماء الزلال » بين أحجار ناعمة ، نفيسة ، متقاربة الملمس ، لا تعكر صفاء الماء . وذلك كله في مقابل الاستعارة التي تنفي علاقة المجاورة بين الأطراف ، لتؤكد علاقة الاستبدال التي يحل بها طرف محل آخر ، أو علاقة التفاعل التي يتبادل معها الأطراف التأثير والتأثير ، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذي وسماها - في غير حالة - بالمعاظلة التي تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك

نورها من فيض علتها الأولى . وكل جديد « قبيح » نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول . والحركة في الإبداع - مع فيض هذا النموذج الأعلى - حركة اتباع وليست حركة ابتداء ؛ حركة أشبه بحركة الخط في الدائرة ، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها ، مكررة البداية والنهاية ، في دورة أشبه بدورة حياة الإنسان وحياة الكون ، التي يعود فيها كل شيء إلى أوله . وما نسميه « التاريخ الأدبي » - مع هذه الدورة - تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها ، على نحو ينفي معنى الحركة عن الإبداع ، وينفي معنى التغير عن التاريخ الأدبي .

والعملية الذهنية التي ينطوي عليها الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها : هناك محفوظ - في الذاكرة - من أشعار القدماء ، مختار ومؤول ، ينتج اختياره وتأويله نموذجاً أصلياً لماضٍ مصنوع ، متخيل ، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي . وهناك الشعر المحدث الذي ينتمي إلى الحاضر التجريبي . وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث ، أو قراءته ، فتقوم بمعايرة تأويلية ، قد يعيها الناقد أو لا يعيها ، لكن إطارها المرجعي - دائماً - هو هذا النموذج الأعلى ، المصنوع والمتخيل ، الذي تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف ، أو دورة من دورات قص الأثر . وإذا تجاوب « المسموع » الجديد و« المحفوظ » القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً ، وإلا فالشعر رديء لا بد من رفضه .

والممارسة النقدية لابن المعتز أسيرة هذه العملية . كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه ؛ إذ وصفه الصولي وصفاً دقيقاً مؤداه أن ابن المعتز « كان يتحقق بعلم البديع تحقّقاً ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته »^(٧٩) . ولسان المذاكرة مصطلح يشير - صراحة - إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم ، كما يشير - ضمناً - إلى عملية القياس التي ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدى من المحفوظ ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللاحق إلى السابق دائماً .

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقّف « لسان المذاكرة » نظراً وتطبيقاً من أساتذته التقليين ؛ فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس في العلم بالشعر - كالأساس في العلم بالدين - هو « السماع »^(٨٠) . وفي « زهر الآداب » خبر يقول إن ابن المعتز أرسل « وهو معتل إلى أستاذه أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه » :

ما وجد صادٍ بالحبال موثق
بماء مزنٍ بارد مصفّق
بالريح لم يكدر ولم يرنق
جادت به أخلاق دجن مطبق
بصخرة إن تر شمساً تهرق
بادٍ عليها كالزجاج الأزرق
صريح غيث خالص لم يمدّق
إلا كوجدى بك لكن أنقى
إن قال هذا بهرج لم ينطق
إنما على البعاد والتفرق
لنلتقى بالذكر إن لم نلتق

والصراع في آن واحد . فالاستعارة تعتدى على جوانب الواقع ، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء ، وتؤجج الصراع الدلالي بين أطرافها ، لتولد المعنى الجديد الذي يجاوز الأطراف جميعاً ، مستغلة - في ذلك - قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة ، ومعتمدة - في ذلك - على إسهام المتلقى في إنتاج دلالتها ، بالقياس إلى التشبيه الذي لا يتيح للمتلقى الدرجة نفسها من الإسهام ، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة . ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحدائث الشعرية في رفضها لواقعها ، وقرينة الغموض الذي يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل ما لا تتحراه العيون الكليّة ، وقرينة التمرد الذي قرنها - في عصر ابن المعتز - بالفحش والمعاظلة والخطا والتكلف والإحالة والصنعة المزدولة ، وأهم من ذلك كله الخروج على « نخط العرب الفصحاء » ؛ فالعرب - فيما يقال - « لم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر »^(٧٥) ، و« أحسن الشعر » - عندها - « ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة »^(٧٦) .

و« الحقيقة » - في مثل هذا السياق - قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة . وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور ، المحاكي لمعنى لا يملك سوى تقليده ، ولا قدرة له على تغييره . وإصابة الحقيقة هي الوصول إلى ما ليس من صنعنا ، وما هو مفروض علينا . وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هي الطبع الذي ينطبع بنمط الأعراب من ناحية ، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية ، وتقترن إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته - من ناحية ثالثة . وسلبية الطبع الأدبي الذي هو مطبوع على ما يفعل - في النهاية - قرينة سلبية العقل الإنساني الذي ليس قوة صانعة في حقيقة الأمر ؛ فالأدب « صورة العقل »^(٧٧) ، فيما يقول ابن المعتز ، والعقل - بدوره - « مرآة » لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها ، بحكم ما ركبت عليه ؛ فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا ، وإذا كانت المرآة صدفنة تعذرت على صاحبها الرؤية ؛ لكن تظل « مرآة العقل »^(٧٨) في الحالين أداة مطبوعة على ما هي عليه ، لا تخلق أو تنتج ، بل تنقل وتحاكي . فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة ، وكان الحسن - في صورها - قرين أمانة نقل ما في الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها ؛ وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة ، وكان القبح - في صورها - قرين الصدأ الذي لا تملك المرآة نفسها إزائه شيئاً ؛ فهي مجرد أداة مطبوعة على ما هي عليه .

٤ - ١

هذه « الحقيقة » التي يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائماً ، لا تتسم بالتغير أو التطور ، وليست في حالة صنع أو حركة ، وإنما هي معطى مطلق ، جاهز ، ساكن ، مفروض ، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به . والنموذج الأعلى الذي تنطوي عليه هذه الحقيقة نموذج قديم ، مؤول ، متخيل ، أشبه بالمنبع المقدس الذي هو مبدأ كل وجود لاحق ومعهده ، وأشباه بالعلة الأولى التي تفيض عنها المعلومات كافة ، المتعاقبة في الزمان ، والتابعة في الرتبة . وكل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم ، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور

فأجابه ثعلب : أخذت - أطال الله بقاءك - أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل :

وما صاديات حن يوما وليلة
على الماء يخشين المصى حوان
كواعب لم يصدرن عنه لوجهة
ولا هن من برد الحيض دوان
يرين حباب الماء والموت دونه
فهن لأصوات السقا روان
بأكثر من غلة وصبابة
إليك ولكن العدو عران

وأخذت آخرها من قول رؤية بن العجاج :

إني وإن لم ترق فإنني
أخوك والراعى إذا استرعينني
أراك بالود وإن لم ترق

قال ابن المعتز : فاستخفني في ذلك ونسب إلى سوء الأدب^(٨١) . ويفض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب - ناقد الكلام الماهر الذي لا يرد حكمه - فإن أبا العباس ثعلبا لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ما شابه لديه من محفوظ ، مؤكدا بذلك - على مستوى التطبيق - أن العلم بالشعر أخرج إلى « السماع » منه إلى أى شيء غيره .

ويتابع ابن المعتز تقاليد أساتذته في السماع فيفتش عن صدى المسموع في المحفوظ ، باحثا عن المشابهة التي ترد المتميز من الحديد - دائما - إلى قديم أسبق منه ، في معنى أشبه بقص الأثر . هكذا يتوقف - في كتابه « فصول التماثيل » - عند خمريات المحدثين ، فيقول^(٨٢) :

« وكان جماعة مثل أبي نواس والخليل وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وبما استنبطوا من معاني شعره » .

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير في هذا القول ؛ فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدي الذي يحتويه ، والعملية الذهنية التي تولد عنها ؛ فصفة « الاقتدار » التي يوصف بها النواسي وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وبين حاضرهم الخاص ، أو تاريخهم المتعين ، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من « استنباط » لنموذج أسبق في الزمان والوجود ، عند المتقدمين من أمثال أبي الهندي الذي يستنبط - بدوره - من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلي - حيث الأعشى . وهنا ، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تمنق بابل

كدم الذبيح سلبتها جريالها

فيقول :

« الجريال اللون الأحمر . ومعنى البيت أني شربتها حمراء وبلتها

بيضاء . هذا معنى حسن وإن كان مستورا . وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوبا . قال مسلم :

وإن شئت أن تسقيان مدامة
فلا تقنلاها ، كل ميت محرم
خلطنا دما من كرمية في دماننا
فأظهر في الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بسحرة
بصهباء صرعاهما من السكر نوم
فأغفت ولكاسات في وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم

وقال الحكمي :

أدر يا سلامة كأس العفار
فإن خلتي خليج العذار
شراب إذا صب في كأسه
يصب على الليل ثوب النهار
يسألها الماء جريالها
فتهديه للعين نوم الخمار^(٨٣)

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقا حرفيا بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم في الصلة بين هذه الأبيات ، ولكنها ظلت في خلدته ، فافتراض هذه العلاقة الزائفة التي ربطت أبا نواس بحبل مسلم ووصلتها معا بالأعشى . وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد - وليست المشابهة - بين نظرة بدوية للهو ، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى ، ونظرة مناقضة تتجارب فيها الألوان والأضواء - في أبيات مسلم والنواسي - تجاوب الائتلاف الذي هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع « النمط الأعرابي » الذي ينطقه بيت الأعشى . ومن المؤكد أن « مسالبة الجريال » تصل النواسي ، على وجه التحديد ، ببيت الأعشى ، ولكن أى نوع من الوصل ؟ ليس في ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التي يلح عليها - مرة أخرى - جازما :

« لله در الأعشى حيث يقول :

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها
ليعلم من لام أني امرؤ
أتيت اللذافة من بابها

ومن هنا قال الحكمي :

دَغَ عَنكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَوْمَ إِغْرَاءُ
وداؤن بالتي كانت هي الداء

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى ، وللحكمي حسن التمثيل والزيادة فيه^(٨٤) .

وهنا ، ينفي « حق التقدم » علاقة التضاد التي تتناص معها سياقات بيت أبي نواس تناص المناقضة مع النمط الأعرابي البدوي المرتبط بخمرية الأعشى . ذلك لأن « المداواة » - في بيت النواسي -

بالابتداع ، والإعجاب بالجديد ما ظل قريبا من نمط الأعراب الفصحاء . ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثل في الشعر القديم^(٨٧) ، خصوصا بعد أن خايلت « الاستعارة المكنية » لدى المحدثين الأذهان بخرابتها ، فيحسبها بعض الحاضرين في المجلس متضمنة في بيت لبيد :

وغداة ربح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله : هذا حسن ، وغيره أحد منه ، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صعيير المازني :

فنذاكرا ثقلا وثيدا بعدما
ألفت ذكاء يمينها في كافر

ومضى المجلس ، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذي الرمة الذي هو « أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة » ، فيشير الصولي - وكان أحد الحضور - إلى استعارة ذي الرمة :

ولما رأيت الليل والشمس حية
حياة الذي يقضى حشاشة نازع

فيعقب ابن المعتز بقوله : « هذا بارع جدا » وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول :

تحسبى الرواس ربمها ونجمه
بُعِيد البلى فتميته الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة ؛ لأنه جاء بالإحياء والإماتة والبلى والجدّة .

ويستمر المجلس على هذا النحو ، يدور الحوار فيه حول الاستعارة ، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التي تتسع فترد القديم نفسه إلى ما هو أقدم منه ؛ فعقلية « السماع » لا تستطيع فككا من النظر إلى الماضي وربط الحاضر به في علاقة ثابتة سلبية الجانب .

٤ - ٢

يمكن النظر - من هذه الزاوية - إلى موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام ، خصوصا أن شعر أبي تمام يمثل - من وجهة نظر خصومه وأنصاره - ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن نمط الأعراب الفصحاء ، كما أن التقابل الفني بينه وبين البحترى كان موازيا للتقابل الفكري بين أهل النقل الذين انحازوا للبحترى ، وأهل العقل الذين وجدوا في شعر أبي تمام تعبيرا إبداعيا عن مطامعهم الفكرية^(٨٨) . ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز ؛ فمنذ بدأ وعيه يفتح على مشكلة الحدائث والخصوصية بين أنصار أبي تمام والبحترى كانت تشغل الناس . وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفي قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عاما على وجه التقريب ، إلا أن شعره ظل ماثرا جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبي تمام ، فكان من الطبيعي أن يختصه ابن المعتز برسالة في محاسن شعره ومساوئه^(٨٩) . وتبدأ الرسالة على هذا النحو :

« سهل الله عليكم سبيل الطلب ، ووقاكم مكاره

دال ثان يوازي دال » مسالبة الماء للجريال » في البيت السابق ، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفي النمط الأعرابي الذي ينطوي عليه شعر الأعشى ، عن طريق « تضمين » تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم ، وتؤسس نمطا مضادا له هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة على نمط قديم . وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لتدرك التضاد بين « المداواة » و « الحضارة » من ناحية ، وتذكر أبعاد الهم الذي دفع النواصي إلى رفض مذهب صاحبه النظام المعتزلي في « العفو » وعلاقة الخمر التي لا تنزل الأحزان ساحتها - في قصيدة النواصي - بالخمر التي تلد الراحة و « التخلص من يد الغير » في قصيدة أخرى ، ثم علاقة « الأشياء » التي غابت عن النظام بالأنوار والأضواء التي يتجلى معها فتية « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له « فما يصيبهم إلا بما شاءوا »^(٩٠) ، حيث يتجاوب تأكيد الإرادة ونفي الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضي ونفي التقليد له ، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذي يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم ، لينتهي بتأكيد « منزلة » زمانهم إزاء منزلة الماضي التي « كانت تحمل بها هند وأسما » . عندئذ ، يخفى « حق التقدم » للعالم القديم البدوي الذي يمثله الأعشى ، والذي تشي به « المداواة » و « الخيام » و « الإبل والشاء » ، ويتجلى « حق الابتداء » الجديد للعالم الذي ينطقه النواصي ، معبرا عن « فتية » « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له . فالأمر - في النهاية - ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل ، بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعي بالمفارقة التي يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابيران .

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم ، ويرر ذلك بأن « لكل جديد لذة » . ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد ترتبط - في جانب منها على الأقل - بما أشار إليه الصولي والمبرد من أن شعر المحدثين « أشبه بالزمان » ، و « أشكل بالدهر » ، وأن هذه المشابهة التي يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هي التي باعدت بينهم وبين القدماء ، في الوقت الذي قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم . وبدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التي يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله ، كما فعل الصولي العقلي ، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة ، التي يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلي الذي يفترض وجوده في الماضي الأول ، فكانت النتيجة نفي اللحظة التاريخية التي عاش فيها الشعراء المحدثون ونحويلهم إلى مجرد صور مجلوة ، في حالة القبول ، صدئة في حالة الرفض ، للقديم التخييل في الذهن ، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء ، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف - كمثال أخير - صورة مجلوة من عمر ابن أبي ربيعة المخزومي^(٩١) .

وهناك - غير ذلك - أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها ، بل هناك « مجالس » متعددة تذكرها المصادر القديمة ، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوي قرباه من الخلفاء ، وكلها تدور في الدائرة نفسها : تلقى الأبيات على الأسماع ، ويتبارى الحضور في إخراج المخزون من المحفوظ ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف ، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم . أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم

الزلزل ، فيها رأيت من تقديم بعضكم الطائى على غيره من الشعراء أمرا ظاهرا ، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إياه عن منزلته في الشعر ، لما يدعو إليه اللجاج ، فأما قولى فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان ، فكان شعره قوله :

إن كان وجهك لى تترى محاسنه

فإن فعلك بى تترى مساويه

« وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه فى رسالتنا هذه ، فرجونا بذلك ابتداء المسهب فى امتداحه ، ورد الراغب عنه إلى إنصافه ، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه ، وتوفيا لإطالة ما نكفى بالإيجاز فيه . ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففى ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه » .

وهى بداية ترفع راية الإنصاف الذى سوف يغدو مطلب الأمدى فى موازنته ، التى سارت على خطى هذه الرسالة ، فتبدأ مثلها بتقديم المساوىء على المحاسن ، وتنتهى مثلها بالمجوم على شعر أبى تمام . ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحت عن معنى «الإساءة» و«الإحسان» فى كتابات ابن المعتز لفهم «غايات الإساءة» التى يعرضها علينا ابن المعتز فى الأجزاء التى وصلت إلينا من رسالته المفقودة .

أما «الإحسان» فقرين الوضوح والسهولة فى التعبير ، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول غط الأعراب الفصحاء ، كما فى هذه المقطوعة من شعر أبى تمام :

يالايسا ثوب الملاحه أبليه
فلأنت أولى لابسيه بلبسه
لم يعطك الله الذى أعطاكه
حتى استخف ببدره وبشمسه
رثا إذا ما كان يطلق طرفه
فى فنكه أمر الحياء بحبسه
وأنا الذى أعطيته غض الهوى
وضممته فأخذت عذرة أنسه
وغرسته فلئن جنيت ثماره
ماكنت أول مجتن من غرمه

والمقطوعة موجودة فى طبقات ابن المعتز مثالا لإحسان أبى تمام . واختيار ابن المعتز لها يكشف - ضمنا - عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة أبى تمام ، وما لا يعد انقطاعا عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء . ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معاديا لأبى تمام على طول الخط . لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره ، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبى تمام كله غير مرة ، مؤكدا أن «شعره كله حسن» وأن «الردىء الذى له إنما هو شئ يستغلق لفظه فقط ، فأما أن يكون فى شعره شئ يخلو من المعانى اللطيفة والمحسن والبدع الكثيرة فلا»^(٩٠) . ونولى الدفاع فى مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبى تمام «التي ترتاح لها القلوب ،

وتجذب بها النفوس ، وتصغى إليها الأسماع ، وتشحذ بها الأذهان»^(٩١) . ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب المقابل ، أعنى الجانب الذى يمثل انقطاعا عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيسا لأصول مناقضة حديثة . عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز ، ويدخل شعر أبى تمام معرض موازنة مضمنة ، يتقابل فيها مع شعر البحتري ، وينحاز ابن المعتز إلى طبع الأخير الذى «جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين» ، ووصل بالنمط القديم إلى غايته فى متصل الوصف والتشبيه^(٩٢) ، بعيدا عن التفلسف والغرابية وتكلف حدود المنطق .

وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التى وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام لم نجد شيئا سوى «غايات الإساءة» ، بعد أن ضاعت الأجزاء التى تدور حول «غايات الإحسان» . ولا شك أن لهذا الضياع دلالة اللافتة فى سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين ، شأنه فى ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التى انتصرت لطريقة المحدثين^(٩٣) . ومهما يكن من أمر ، فإن كل «غايات الإساءة» التى يتحدث عنها ابن المعتز فى شعر أبى تمام تفضى إلى اللغة ، وتدور حول العلاقات الغاوية التى حطم معها أبى تمام النسق اللغوى المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء ، وخرج بها على المسلمات الدلالية اللازمة لهذا النمط ؛ أعنى هذه المسلمات المضمنة ، التى يمكن استنتاجها من كتابات ابن المعتز على النحو التالى :

- اللغة أداة سلبية لوصف الظواهر ونقل الأفكار ، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التى تغير الظواهر أو تخلق الأفكار ، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه ، يجمله دون أن يؤثر فيه ، ويزخره دون أن يغيره .
- أولوية للمحمول دون الحامل فى اللغة ، وللمدلول دون الدال ، وهذا يعنى ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التى لا تعكر على رؤية المحمول ، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله ، فى علاقة وحيدة البعد ، تنتج دلالة مفردة هى المقصد من الكلام .

- تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة ، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالا وحيد المدلول ، لا تبدل دلالتها أو تتغير بتبدل وضعها السياقى وتغيره .

- التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكمة بعرف متوارث صارم ، ينطوى على الخاصية المعيارية التى تنطوى عليها قواعد النحو ، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة ، فتؤكد أولوية التشبيه - بعناصره الحاضرة - الاستعارة (التي لا سبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة .

- لاقياس فى الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذى قالته العرب على سبيل الندرة ، بل على المألوف المعروف الشائع الذى لا يخرج به المتأخر على سنن

القوم ؛ فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع) .

وليست كل «غايات الإساءة» التي يؤكد بها ابن المعتز في شعر أبي تمام سوى خروج على هذه المسلمات . فإذا قال أبو تمام :

وَلَمْ يَظْلِمْ وَمَا ظَلَمَ امْرُؤُ

حَثَّ السَّجَاءَ وَخَلَفَهُ التَّنِينِ

قال ابن المعتز : لم يذكر القدماء لفظ التنين ، وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها . وإذا قال أبو تمام :

لَوْ لَمْ يَمُتْ بَيْنَ أَطْرَافِ الرِّمَاحِ إِذَا

لَمَاتَ إِذْ لَمْ يَمُتْ مِنْ شِدَّةِ الْحَزَنِ

قال ابن المعتز : «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ في مثله» (٩٤) . ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهي موجودة في البقية الباقية من الرسالة في «موشح» المرزبان . حسبنا أن نتأن إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبي تمام على الأسماح» لنرى فيها دالا يتجاوز مع غيره من الدوال التي تنطقها عبارات أخرى من مثل : «تجاوز الحد» ، «وما سمعت أحدا قال مثل هذا» ، «وكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون» ، «وأي شيء هذا من هجاء الفحول» . وعندئذ نرى «إساءة» أبي تمام إلى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنا لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل في ذهن ابن المعتز .

هذه الإساءة تبلغ حدما الذي لا يطيقه ابن المعتز ، مع استعارات أبي تمام على وجه التحديد ، فيصل انفعال الرفض إلى الذروة الغاضبة ، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام» ، «والكلام البغيض» ، «والبديع المقيت» ، «وهذا من الكلام الذي يستعاذ بالصمت من أمثاله» ، «وانظر كيف ضعف القول واضطرب . قبحه الله» ، «ولعن الله من واصله من الأحباب» ، «وما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخذه على هذا الشعر» . وتلك عبارات طبيعية تماما ، تنطوي - في النهاية - على موقف دفاعي إزاء استعارات أبي تمام التي تدمر - بفاعلية التضاد - سلامة المسلمات اللغوية التي آمن بها ابن المعتز ، خصوصا بما تؤسس هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية ، وما يلزم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تغلب رأسا على عقب العلاقة بين الدال والمدلول ، وبين الدلالة والقارىء . ذلك لأنه لا مجال في استعارات أبي تمام - في أصفى حالاتها - للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم ، أو الأولوية القديمة للمدلول ، أو المعنى الثابت الذي يلزم الكلمة كالمقدر المقدور ، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول ، أو المجاورة المكانية التي لا محل معها لفاعلية العناصر الغائبة . إن الأمر في استعارات أبي تمام على النقيض من ذلك ؛ إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات ، مؤكدة فاعلية الدال الذي يقوم بدور تغريبي يفرض المعنى على الأذهان ، بل يفرض على المتلقى الإسهام في إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى ، على نحو تختفى معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول ، وتغدو الدلالة جماعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة في سياقات الاستعارة نفسها ، حيث يختفى «دنو المأخذ» اختفاء الوضوح الذي يغدو معه الدال «أصفى من الزجاج» في الإشارة إلى مدلوله .

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التي ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة ، تدمر قداسة التسليم بمقولات «التقليد» و«الجبر» في آخر المطاف . وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التي يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان ، وهي :

- لو لم تدارك مسن المجند مذ زمن

بالجود والبأس كان المجند قد خرقا

- ألا يمد الدهر كفا بسبي

إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند

- بيض إذا أسود الزمان توضحوا

فيه فسود وهو منهم أبلق

- يادهر قوم من أخدعيك فقد

أضججت هذا الأناس من خرقك

ومن الواضح أن فاعلية الدال في هذه الاستعارات قرينة الإشارة إلى عناصر غائبة متعددة لا تنطوي عليها «الاستعارات التصريحية» . فالطبيعة الكنائية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمرواغته ، والتفطن إلى أنه دال يفضي إلى أكثر من مدلول ، في دلالة لا تنصف بالثبات قط . ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التي تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص ، في فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولا لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلا لها . وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى :

- لو لم تدارك مسن المجند مذ زمن

بالجود والبأس كان المجند قد خرقا

بين موروث الماضي وإنجاز الحاضر في تعارض زمني مكاني يؤكد الحاضر في مقابل الماضي ، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد في مواجهة «مسن المجند» القديم الذي يغدو مفعولا لهذه الإرادة ، على نحو ينفي معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية ، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذي لولاه لازداد مسن المجند تحريفا أو حقا من ناحية ثانية . وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالي بين «القدم» و«الجدة» ، فإن بؤرة الاستعارة الثانية :

- ألا يمد الدهر كفا بسبي

إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند

تجلى التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان ، فلا تتحول العلاقة بين «نصر» و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوله فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذي اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التي «تقطع من الزند» - لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه . هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول في علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا ، فيصوغها على شاكلته ، أو يخلقها على صورته ، في فعل أشبه بهذا الفعل الذي تنطقه الاستعارة الثالثة :

- بيض إذا أسود الزمان توضحوا

فيه فسود وهو منهم أبلق

حيث يكتسى «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل ، فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق» ، الذي هو لون هذه

الأفراس البشرية التي تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان ، على نحو تتناص معه هذه الأفراس - وهي استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى - مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (في قصيدة أبي نواس التي سبقت الإشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاءوا» . وليست هذه الدلالة - آخر الأمر - بعيدة عن الدلالة التي تتمرد على قبول «الجبر» في الاستعارة الأخيرة :

يادهر قوم من أخدميك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقراءة التي تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادي السني للحديث الذي يقول : «لا تسبوا الدهر...» (٩٥) ، وبالقراءة التي تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» - على مستوى التمرد السياسي الاجتماعي - في أبيات أبي تمام الأخرى (٩٦) :

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست
سراة ملوكنا وهم نجار
وقوف في ظلال الدم تحمي
دراهمها ولا يحمي الذمار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن منكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

والحق أن استعارات أبي تمام التي كان يعيها ابن المعتز لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه التخيل الذي يورث نفسه هؤلاء «الأعراب الفصحاء» فحسب ، بل كانت - في الوقت نفسه - تعصف بأقانيمه كلها ، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعي الحاد لكل المعاني التي يكتسبها «التقليد» و«الجبر» في هذه الأقانيم . وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التي يرفض بها ابن المعتز استعارات أبي تمام ، بل سر الحدة التي جعلته حريصا كل الحرص على التشكيك في جدلة ما أحدثه أبو تمام في الشعر ، على نحو لن يفجأنا معه قوله (٩٧) :

ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار
الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ،
وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره ، وجعل بعضه
عدة يرجع إليها في وقت حاجته ، رجاء أن يترك أكثر
أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا
باختياره لهم ، فتعنى عليهم سرقاته .

ففي ذلك القول استجابة دفاعية سائلة ، أو نوع من أنواع «التشويه» - لو استخدمنا المصطلح الفرويدي - الذي يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية ، ليقتنع القارئ أو السامع بأن أفضل ما في شعر أبي تمام يرجع إلى القدماء ، وأن «غايات الإساءة» في هذا الشعر قرينة الخروج عليهم .

٣ - ٤

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام ولم يصل إلينا إلا ما رواه منها المرزبان في «الموشح» وأبو حيان في «البصائر» . وما

روى من الرسالة كاف - إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز - في الدلالة على موقفه النقدي الذي يتحول إلى موقف دفاعي تبريري إزاء طغيان شعر الحداثة . وعلينا - مع هذه النتيجة - أن نعيد النظر في «كتاب البديع» ، لأن الرسالة مقدمة للكتاب ، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها في كتاب ، بعد أن واجه شعرا منها في رسالة . ولكن جذر المواجهة واحد : فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعري الموروث الذي يلوذ به ابن المعتز في عملية تأويلية تبريرية دفاعية ؛ وأبو تمام أكثر المحدثين استخداما للبديع - هذا المصطلح الذي تقترون سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة .

والصلة وثيقة - من هذا المنظور - بين نبرة الإنصاف الخادع التي افتتح بها ابن المعتز رسالته ، والنبرة التي يفتح بها كتاب البديع ، خصوصا الإشارة إلى أن أبا تمام قد أسرف فيما استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع «حتى غلب عليه» (٩٨) . وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافا في البديع فمن المنطقي أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز في كتابه ؛ إذ تصل شواهد أبي تمام في البديع إلى أربعين شاهدا ، وأقل منها شواهد أبي نواس ، وهي ثلاثة وعشرون ، وأقل منها شواهد بشار وهي تسعة فحسب ، وأقل الشواهد جميعا شواهد مسلم وعددها ستة . وهذا ما يجعلنا نعيد النظر - إحصائيا - في دقة الحكم النقل عن حشو مسلم للبديع في شعره .

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل الحاجة التي يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى ، في تقاليد تبدأ من أبي عمرو بن العلاء (- ١٥٩ هـ) وتنتهي عند الأصمعي (- ٢١٦ هـ) ؛ فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كل في عصره) وصفا متطابقا ، مؤداه أن المحدثين (٩٩) :

- «كل على غيرهم ؛ إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه . وإن قالوا قبيحا فمن عندهم» .
- «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم !!»

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التي يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله ، والتي ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالي (١٠٠) :

«قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمعاه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن قبلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم ، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ؛ وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف» .

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته في متصل مفهومي يجعل كل «حسن» في إنجاز المحدثين منسوبا إلى القديم دائما ، ويوقع كل

« قبح » ، على تباعدهم عنه ، في محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أى معنى للجدة ، وتفرغ إرادة الجدة عندهم من أى معنى موجب . وليس « الحسن » أو « القبح » - في هذا المتصل المفهومي - من قبيل « الحسن والقبح العقليين » بمعناهما الاعتزالي الذي يرتد إلى خصائص محايثة ، يجردها العقل الإنساني بقدراته الذاتية ، في الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة ، خلال المتصل المتصاعد للزمن ، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها ، أو كيفية تولدها عنه ؛ وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان ، بمعنى أنهما مردودان إلى مقابلة مطلقة تتجاوز حركة الظواهر نفسها ، وعلى نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح .

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائما ، في هذا المتصل ، فإن التقابل نفسه ينطق نوعا من الهرميوطيقا الدينية التي تخيلنا بمفاهيم الاعتقاد التقليدية ؛ ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائما على القديم وترتد إليه في كل فعل لاحق ، يحاكى به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول ، كأن هذا القديم الأول والآخر في صفة الحسن . يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائما ، والقبح الذي يقتصر الوصف به على الحديث دائما ، يتحول إلى تقابل مضمن بين نوعين من الإرادة : إرادة مطلقة ، كلية ، ثابتة ، يرتد إليها الحسن دائما في كل زمان ومكان ، هي إرادة القديم . وإرادة فردية ، نسبية ، متغيرة ، هي إرادة الابتداء المحدث ، التي تنزلق إلى مهوى القبح دائما ، إذا أبدعت إبداعا منفصلا عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذي هو الأول والآخر .

هذه الدلالة الاعتقادية التي ينطوي عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانباً من اختيار ابن المعتز مصطلح « البديع » في وصف الإنجاز الذي أنجزه المحدثون . ذلك لأن مصطلح « البديع » وثيق الصلة - في دلالاته - بالبدعة (وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار) ، بالقدر نفسه الذي تقترب منه البدعة بالمحدث^(١١) . ولكن البدعة - في سياق الكتاب - تغدو بدعتين : بدعة هدى ، وبدعة ضلال . أما الهدى فمرتبط بالابتداء على مثال الأصل الأول ، وهذا ما أحسن فيه المحدثون ، وتابعهم فيه ابن المعتز الذي يروى - في كتابه - نماذج من بديعه الذي يحاول اللحاق ببديع المحدثين . وأما الضلال فمرتبط بالابتداء الذي انقطع عن هذا الأصل . وهدي المحدثين - في هذا السياق - قرين اتباعهم لما هو موجود « في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . وضلالهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع ؛ أى قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى « النادر » الذي يأتي في الفرط بعد الفرط ، في الأصل القديم « من الكلام الذي سماه المحدثون البديع » ، وتعويلهم على « الشاذ » الذي لا ينبغي القياس عليه في اللغة والشعر والفقه على السواء .

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة في كتابات ابن المعتز ؛ لأن الربط بين بشار وأبي نواس وأبي تمام من ناحية ، وبين أبي تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية ، إنما هو ربط دال . بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا « حدثا » انقطع به المتصل المعهود في النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة إلى الدور الذي يقوم به

الشعر في الحياة . قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من « إحداث » هؤلاء المحدثين في كتابه « البديع » ، وإنه يقتصر على الجانب الشعري فحسب في هذا الكتاب ، ويعالج « الإحداث » معالجة تنطق مشكلات الشعر فحسب ؛ ولكن السياقات التي ينطوي عليها هذا السطح أو يندرج فيها ، تنقلنا إلى خارج الشعر ؛ وإلا فما معنى الإشارة المراوغة إلى استبعاد « المذهب الكلامي » من القرآن الكريم والحديث النبوي ؟ وما معنى الوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنان بتهمة الزندقة (بشار وصالح) وسجن منهم واحد (مثل أبي نواس) غير مرة ، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبو تمام) التي تهزأ بهذا « الدهر » الذي ما تنفضى عجائبه ولا تنقوم أخادعه ؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح « البديع » نفسه تولدت دلالاته في حومة الصراع الاجتماعي الاعتقادي الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة ، على نحو ظلت معه دلالة المصطلح مرتبطة بالسياقات المتفاعلة لهذا السياق . ويقدر ما اتصلت هذه الدلالة - في هذه السياقات - بالبدعة التي تقضي إلى الضلالة اعتقادا ، أو الزندقة على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الدينية ، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعورية التي كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الاجتماعية . ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معا كان وراء الاقتران المباشر بين « البديع » على المستوى الأدبي ، والتمرد الاجتماعي المضاد الذي انطوت عليه الشعورية . وكان هذا يعني الاقتران بين جدة أدب « المحدثين » والاتصال بأداب « شعوب » أخرى غير عربية ؛ وذلك في سياق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداد مع المفاخرة بالأصل الأجنبي عرقا وثقافة (عند بشار ومسلم وأبي نواس) ، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعري القديم (بالمعنى الذي جعل « صفة الطول بلاغة القدم ») مع سخرية النواصي من نموذج الحياة « البدوية » القديمة ، في أبيات من قبيل :

- إذا ما تسمى أتاك مفاخرا
فقل عدّ عن ذا ، كيف أكلك للضب
- إذا راب الحليب قبل عليه
ولا تخرج فما في ذاك حوب

ويقدر ما أصبحت جدة « البديع » قرينة الاتصال الأدبي الفكري بثقافة « الآخر » غير العربي ، ونموذجه الحياتي المغاير من المنظور الاجتماعي للشعورية ، أصبحت جدة هذا « البديع » قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلي المتوارث للدين ، أو - على الأقل - الشك في هذا النموذج المتوارث من منظور من سمووا بالزندقة أو عوقبوا عليها . وذلك في السياق نفسه الذي خلق رد فعل مضاد عند خصوم الشعورية والزندقة على السواء ، إلى الحد الذي اضطر معه الجاحظ - في حاسة دفاعه عن « العروبة » - إلى القول بأن « البديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأريت على كل لسان »^(١٢) . وذلك في نبرة دفاعية واضحة ، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار « المولد » وبديع الأعراب « الخالص » في العصرين الجاهلي والإسلامي ، في سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعي النميري

نحو توارق معه هذه الاستعارة - دائما - الحساسية الدينية التي تنفر من « تجسيد الدهر » الذي أفرط فيه المحدثون ، والحساسية الدينية التي تنفى صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عموما ، خشية الوقوع في مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية .

ولا يمثّل حرص ابن المعتز على نفى الجدة عن المحدثين - من هذا المنظور - سوى حرصه على نفى الإمكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة ، في الشعر القديم أو الجديد ، وردها إلى معنى مجرد لا يوهم « التجسيد » أو « التشبيه » في الاعتقاد . والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة في التفسير النقي لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة ، هي صلة التلميذ بأستاذه ، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبة في « تأويل مشكل القرآن » و « تأويل مختلف الحديث » (وكلا الكتابين كان رد فعل حاد على طرائق المعتزلة في التأويل الاعتقادي للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلي الذي اعتمد عليه ابن المعتز في تفسير هذا النوع من الاستعارات ، خصوصا استعارات أبي تمام التي تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان . وإذا لم يظهر ابن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه - على الأقل - يؤولها التأويل الذي يردها إلى حظيرة المعتقدات النقليّة ، غمما كما فعل مع هذه الاستعارة التي تشير إلى مفارقة الزمان :

لعمري لقد نصح الزمان وإنه
لمن العجائب ناصح لا يشفق

والتي يفسرها على النحو التالي (١٠٦) :

« نصح الزمان أي أذكبك بما يريك من غيره
واختلافه . والزمان لا يشفق على أحد ؛ لأنه يأق
على الإنسان بما يقضى عليه ، فقال : من العجائب
أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق . »

وليس من الضروري أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادي المضمن ، الذي يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر في نهاية التفسير ؛ فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التي يوجه بها التفسير المعنى إلى حظيرة « الجبر » بمعناه الكلامي ، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان ، أو الفعل المقضى على الإنسان به ، في سياق اعتقادي يخالينا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر ، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم ، والذين لا بد أن يؤدبهم الزمان الذي لا يشفق على أحد ، ولا يأبه بأحد ، بل يوقع على البشر ما قضى عليهم ، حيث لا راد للقضاء ، ولا مجال لأي فعل إنساني ، ولا معنى لأي إرادة فردية أو اختيار ، في سياق متناص يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالا من قبيل (١٠٧) :

« إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعمارا وآجالا كأعمار الناس
وأجالاتهم ؛ فاصبروا لزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتى أجله ا . »
« المؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاه عن الرضى بأقدار
الله والتسليم بحكمه . »

ويشار بن برد من ناحية ، وتصل بين العتابي وأصوله التي ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية .

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن « العروبة » صلة وثيقة . ولكن السياقات التي يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعي (للشعوبية) بالجانب الاعتقادي (للزندقة) في بؤرة المستوى الأدبي الظاهر من البديع . ويتضح ذلك عندما نضع في تقديرنا - أولا - ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن في صياغتها مع حركة المحدثين التي بدأت منذ منتصف القرن الثاني للهجرة . فالبديع « اسم موضوع لفنون من الشعر يذكروها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو » (١٠٣) . ويتضح ذلك - ثانيا - عندما يرد ابن المعتز « هذا الكلام الذي سماه المحدثون البديع » إلى أصول قديمة ، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام في الوقت نفسه ، بل تبدأ بالصفة الإسلامية تحديدا ، من خلال الإشارة إلى « ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . ويتضح ذلك - ثالثا - عندما ينفي ابن المعتز الأسبقية - في فن البديع - عن بشار ومسلم وأبي نواس « ومن تقيلهم وسلك سبيلهم » على وجه التحديد ، وكلهم من أصول غير عربية ، وذلك في سياق تضمني عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التي تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام في قران واحد من ناحية ، وتصل بين هؤلاء جميعا وأهل العقل من المعتزلة تحديدا من ناحية ثانية ، عن طريق « المذهب الكلامي » الذي يرجع في تسميته إلى الجاحظ المعتزلي ؛ أعنى هذا المذهب الذي يحرص ابن المعتز (السني البرهاري) على نفى أي أصل له في القرآن الكريم ، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف ، « تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا » (١٠٤) .

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع ، وهي : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامي ، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر ، والدلالة التي ينطوي عليها عدد شواهدا . فالاستعارة أول هذه العناصر في الترتيب ، وشواهدا أغزر الشواهد قاطبة ، والإسهاب في الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم في البدعة التي تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية ، ونقيضا للتشبيه الذي هو قطب « محاسن الشعر » التي لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية .

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التي يحشدتها ابن المعتز داخلية فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون - استنادا إلى عبد القاهر - اسم « الاستعارة المكنية » ، حيث تكتسب المعنويات والمجردات - بوجه خاص - طابعا تشخيصيا تجسيدا مراوغا ، في علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر الغائبة على العناصر الحاضرة في السياق ، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أي فهم مباشر يجعلها من قبيل « استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها » (١٠٥) ، وعلى

الهوامش

- (١) راجع - على سبيل المثال - رسائل الكندي ، (ت . أبو ريدة) ، ١٠٣/١ .
- (٢) ديوان أبي تمام ، (القاهرة ١٩٦٩) ٥/٢ - ٦ .
- (٣) نقلا عن محمد عمارة ، المعتزلة ومشكلة الحرية ، (ط . بيروت ١٩٧٢) ص ٢٣ .
- (٤) نقلا عن أحمد أمين ، ضحى الإسلام ، (لجنة التأليف - القاهرة ١٩٣٦) ١٨٢/٣ .
- (٥) راجع لابن قتيبة ، تأويل مختلف الحديث ، (مطبعة كردستان) ، ص ٧١ - ٧٦ .
- (٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص ٧٠ ، رسائل فلسفية للرازي (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٩٣ ، والصابوني : الرسالة في اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية ، الكويت ١٩٨٤) ، ص ٥٦ ، ١١٣ ، وابن حزم : الفصل في الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى - بغداد) ، ٢٢٧/٤ .
- (٧) عمارة ، المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٣ ، وطبقات الخنابلة لأبي الحسن بن أبي يعلى (القاهرة ١٩٥٢) ، ٢٢/٢ ، وأبو المظفر السمعاني : الانتصار لأهل الحديث ص ٤٨ .
- (٨) راجع جولد تسيهر : موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل ، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوي) ص ١٢٤ - ١٢٥ .
- (٩) نقرأ في كتاب «الإبانة عن أصول الديانة» (ط . بيروت ١٩٨٥) لأبي الحسن الأشعري (ص ١٧) ما يلي :
- « قولنا الذي نقول به ، وديانتنا التي ندين بها ، التمسك بكتاب ربنا عز وجل ، وسنة نبينا عليه السلام ، وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث ، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل . . . لأنه الإمام الفاضل ، والرئيس الكامل ، الذي أبان الله به الحق ، ورفع به الضلال ، وأوضح به المنهاج ، وقمع به بدع المبتدعين » . وقارن بما يقوله ابن تيمية في نقض المنطق (مكتبة السنة المحمدية - القاهرة) ص ١٦ ، ٢٥ .
- (١٠) راجع ابن حزم ، الفصل ٣٥/٤ حيث يروى عن الطبري قوله : « ومن بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال ، أو بلغ المحيض من النساء ، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر » .
- (١١) آدم متر : الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ٣٨٨/١ .
- (١٢) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء (ت شاكر) ١٠٣/١ .
- (١٣) محمد بن حسين اليماني ، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٦ ، وقارن ذلك بما يرويه السيوطي عن الشافعي من أنه قال : « ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس » . راجع صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام (ت . عل سامي النشار) ص ٣٦ - ٣٧ .
- (١٤) ديوان البحري (ت حسن كامل الصيرفي) ٢٠٩/١ .
- (١٥) تأويل مختلف الحديث ٧٨ ، وقارن برسالة عن «الاختلاف في اللفظ والرد على الجهمية» ، ضمن عقائد السلف ، ص ٢٢٤ وما بعدها .
- (١٦) الشعر والشعراء ، ٧٨ ، ٨٢ .
- (١٧) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعا إلى عبد الله بن المعتز . وله من الكتب رسالته إلى عبد الله بن المعتز فيها أنكرته العرب على أبي عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه ، وإصلاح ابن المعتز ، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص ٧٤ .
- (١٨) ابن الأثير ، الكامل (القاهرة ١٣٥٣هـ) ١٢١/٦ - ١٢٢ حيث نقرأ : « وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البريهاري كان مقدم الخنابلة والسنة من العامة ، ولهم فيه اعتقاد عظيم ، فأراد استمالةهم بهذا القول » .
- (١٩) حسبنا أن تذكر - لتأكيد الصلة بين «الجبر» و«التقليد» - أن التقليد - لغة - يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أي ألزمه إياه ، وقلده قلادة) ويشير - اصطلاحا - إلى «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل ، معتقدا للحقيقة
- فيه ، من غير نظر وتأمل في الدليل ، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه » . راجع التعريفات للمرجاني ص ٥٧ . وإذا كان الجبر يعني نفى القدرة على اختيار الفعل وصنعه فإن التقليد يعني نفى القدرة على اختيار المعرفة وصنعها ، بحجة يؤكدها الحسن بن علي البريهاري بقوله : « اعلم أن الدين إنما هو التقليد » ، وأنه « ما كانت قط زندق ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس ، وهي أبواب البدع والشكوك والزندق » . راجع طبقات الخنابلة ٢٢/٢ ، ٣٨ .
- (٢٠) ابن المعتز ، طبقات الشعراء (المعارف - القاهرة) ، ص ١٧ .
- (٢١) الصابوني ، الرسالة ص ٧٦ ، وقارن بما يقوله الجويني في لمع الأدلة في قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥) ، ص ١٠٨ .
- (٢٢) طبقات الشعراء ، ص ١٨ .
- (٢٣) المصدر السابق ، ص ٥١ .
- (٢٤) المصدر السابق ، ص ٦١ .
- (٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .
- (٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .
- (٢٧) الرسالة ، ص ٩٣ .
- (٢٨) شعر ابن المعتز (ت . يونس السامرائي) ، ١٥٩/١ ، ١٦ ، ٢١ - ٢٣ .
- (٢٩) ابن المعتز ، كتاب الأدب (ت . كراتشكوفسكي) Le Monde Oriental, Vol. XVIII, 1923, p.92 .
- (٣٠) المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٥ .
- (٣١) المصدر السابق ، ص ٨٧ .
- (٣٢) المصدر السابق ص ١١١ .
- (٣٣) الحصري القيرواني ، زهر الأدب (ت . زكي مبارك) ٩٧٥/٢ .
- (٣٤) ابن المعتز ، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥) ، ص ٥ - ٦ .
- (٣٥) المصدر السابق ، ص ٦ .
- (٣٦) السابق ص ٨ ، وطبقات الشعراء ص ٨٩ ، ٢١١ .
- (٣٧) الشعر والشعراء ، ٨٦/١ .
- (٣٨) زهر الأدب ، ١٧٦/١ .
- (٣٩) شعر ابن المعتز ، ١٢٦/٢ - ١٢٧ .
- (٤٠) كتاب الأدب ، ص ٩٤ .
- (٤١) فصول التماثيل ، ص ١٢ ، وقارن بشعر ابن المعتز ٤٠١/٢ .
- (٤٢) فصول التماثيل ، ص ١٠ ، ١٥ .
- (٤٣) شعر ابن المعتز ، ٣٣٩/٢ .
- (٤٤) طبقات الشعراء ، ص ١٩٥ .
- (٤٥) أبو حيان التوحيدي ، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٦٧١/٢ . ورغم أن ابن المعتز لا يحدد معنى «التزندق» صراحة فإن معناه الضمني عنده لا يختلف عن معناه عند أهل النقل ، حيث يبدأ التزندق بالإسراف في التأويل وإعمال العقل ، ليتجه إلى ما يسميه الغزالي بالزندقة الخالصة : وهي إنكار أصل المعاد عقليا وحسيا ، وإنكار الصانع للعالم رأسا وأصلا . راجع الغزالي : فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص ١٩٢ - ١٩٣ وقارن بما ينتهي إليه أبو سعيد الدارمي في عقائد السلف ص ٣٥٢ - ٣٥٦ .
- (٤٦) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨ .
- (٤٧) نص المساجلة المذكور في كتاب القيرواني : جمع الجواهر في الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص ٤٠ - ٤٤ . وقد أقيمت معرج النص المطبوع وصوت سهو المحقق .
- (٤٨) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .
- (٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ١٤٠ ، ١٦٣ ، ٢٣٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٤ .
- (٥٠) المصدر السابق ، ص ٦١ .
- (٥١) ديوان أبي نواس (ت . أحمد الغزالي) ، ص ٥١٩ .

لستك أبكى، ولا أبكى لمنزلة
كانت تحمل بها هند وأسماء
حاشا لدره أن تبني الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاة

- (٨٦) راجع طبقات الشعراء، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ .
(٨٧) ورد هذا المجلس في أكثر من مصدر أفندمها حلية المحاضرة (١٤/١ - ١٧) للحاقى (- ٨٣٨٨)، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ - ٩٧٨) للمحصري القيرواني (- ٨٤٥٣)، ثم نضرة الإغريض في نصرة القريض (ص ١٣٥ - ١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوي (- ٨٦٥٦) .
(٨٨) ولذلك كان أنصار البحري وهم الكتاب والأهواب والشعراء المطبوعون، وروى من يقدم مطبوع الشعراء دون متكلفه، وهؤلاء هم خصوم أبي تمام الذين كانوا يرونه شديد التكلف صاحب صنعة، في مقابل أنصار أبي تمام، وهم وأهل المعاني... وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام، والذين يفضلون كل ما قاله أبو تمام من المعاني التي تستخرج بالخصوص والفكرة. الأمدي، الموازنة، ٤/١، ٤٢٠، ٥٢٤ .
(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود، ولكن التوحيد ذكر مفتحتها في البصائر والنخائير، (٦٩٨/٢ - ٦٩٩) وذكر المرزبان جانب المساوي في الموشح، (ص ٤٧٠ - ٤٩٠) .
(٩٠) طبقات الشعراء، ٢٨٤، ٢٨٦ .
(٩١) أخبار أبي تمام، ص ٧٦ .
(٩٢) راجع أخبار البحري، ص ٧٢ - ٧٣ .
(٩٣) من مثل هذا الكتاب اللطيف، عن محاسن أشعار المحدثين، لابن حذان الموصلي الذي يشير إليه ابن النديم في الفهرست (ص ١٣٩)، أو كتاب لقدامة بن جعفر في الرد على ابن المعتز، مذكور في الفهرست كذلك (ص ٣٠) . وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسبابة نزعة النقل في التراث من ناحية، والعداء الحاد الذي واجهته هذه الكتب في الأوساط الرسمية (الثقلية) من ناحية ثانية .
(٩٤) الموشح، ص ٤٧٣ .
(٩٥) عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال : لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر . مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذرى (بيروت ١٩٧٧)، ص ٤٨٠ .
(٩٦) ديوان أبي تمام، ١٥٤/٢ .
(٩٧) الموشح، ص ٤٧٨ .
(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز . راجع طبقات الشعراء ص ٢٣٥، وقارن بالموازنة ١٧/١ - ١٨، ١٣٩، والموشح ص ٤٤٠، ٤٦٥ .
(٩٩) الأصفهاني : الأغاني (ط الساسي) ١٣/١٦، والحاقى : الرسالة الموضحة (ت . محمد يوسف نجم) ص ١٤٣ .
(١٠٠) كتاب البديع، ص ١ .
(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين البدعة والمحدث، راجع ما يقوله الغزالي في كتابه : إلجام العوام عن علم الكلام (إدارة الطباعة المنيرية . القاهرة) : خصوصا ما يرويه من أحاديث تذر صاحب البدعة، ص ٣٦ - ٣٧، وقارن بعقائد أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧١) ص ٨٧، وما ذكره على محفوظ عن معنى البدعة من كتابه : الإبداع في مضار الابتداع، ص ٢٥ - ٣٢، ١٤٤ - ١٤٥ .
(١٠٢) الجاحظ : البيان والتبيين (ت . هارون)، ٥٥/٤ - ٥٦ . وسيتابع هذا الرأي للجاحظ أبو سليمان المنطقي أستاذ التوحيد في المقابسات، (القاهرة ١٩٣٩)، ص ٢٨٤ .
(١٠٣) كتاب البديع، ص ٥٨ .
(١٠٤) المصدر السابق، ص ٥٣ .
(١٠٥) المصدر السابق، ص ٢ .
(١٠٦) المصدر السابق، ص ٢٢ - ٢٣ .
(١٠٧) كتاب الآداب، ٨١، ٨٤ .

- (٥٣) المصدر السابق، ص ٢١ .
(٥٤) المصدر السابق، ص ٢٨٧ .
(٥٥) المصدر السابق، ص ٢٩٠، ٢٤ .
(٥٦) المصدر السابق، ص ٤١٠ .
(٥٧) راجع مادة طبع في الجرجاني : التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢، والكفوي : الكلبيات (دمشق ١٩٨٢) ١٥٨/٣ .
(٥٨) الصلة وثيقة دلالية بين الطبع والتقليد، خصوصا في الجانب المرتبط بنسب الإرادة .
(٥٩) الجاحظ، الحيوان (ت . هارون) ٣٨١/٤، ١٣١/٣ - ١٣٢ .
(٦٠) ابن رشيقي، العملة (القاهرة ١٩٥٥) ٢٣٩/٢ .
وراجع لصاحب هذه الدراسة : تعارضات الحدائق (فصول . العدد الأول) ص ٧٨ .
(٦١) الأمدي، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢)، ٢٥٩/١ .
(٦٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٨٨/١ .
(٦٣) الأمدي، الموازنة، ٤/١ .
(٦٤) الصولي : أخبار أبي تمام (القاهرة ١٩٣٧)، ص ١٧ .
(٦٥) طبقات الشعراء، ص ٨٧ .
(٦٦) أخبار البحري (دمشق ١٩٥٨)، ص ٧٢ - ٧٣ .
(٦٧) طبقات الشعراء ص ٢٥٢، ٢٤٨، ٢٩٣ .
(٦٨) ابن المعتز، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥)، ص ١ .
(٦٩) المبرد، الكامل (ت محمد أبو الفضل إبراهيم)، ٩٢/٣ .
(٧٠) المصدر السابق، ٦١/٤ .
(٧١) تماما كما قال سلفه ذو الرمة : « إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لسان » (الحيوان ١٦٤/٧) وقارن بمعاهد التنصيص ١٤٦/١ وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز فقالوا : « الشعراء ثلاثة : جاهل وإسلامي ومولد : فالجاهل امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز، وهذا قول من يفضل... التشبيه على جميع فنون الشعراء » . راجع العملة ١٠٠/١ .
(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيرا من التشبيهات التي أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل، منها - على سبيل المثال - بيت العباس بن الأحنف :
كأنها حين تمشى في وصائفها
تمشى على البيض أو فوق القوارير
الذي جعله ابن المعتز « من بدائع » ابن الأحنف (ص ٢٥٧) تماما كما وصفه ابن قتيبة من قبل بأنه « من بديع التشبيه » (٨٢٩/١) .
(٧٣) ابن الأثير : المثل السائر (ت . الحوفي)، ٦/٤ - ٧ .
(٧٤) كليله ودمعة (بيروت ١٩٧٢)، ص ١٨ .
(٧٥) الجرجاني : الوساطة (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ - ٣٤ .
(٧٦) المرزبان الموشح (القاهرة ١٣٤٣هـ) ص ٢٤٣ .
(٧٧) كتاب الآداب، ص ٧٣ .
(٧٨) المصدر السابق، ص ٩٦، ١٠٨ .
(٧٩) راجع زهر الآداب، ٩٧٧/٤، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه « كثير السماع غزير الرواية » . الفهرست ١١٦/١ .
(٨٠) الشعر والشعراء، ٨٢/١ .
(٨١) زهر الآداب، ٢١٧/١ - ٢١٩ .
(٨٢) فصول التماثيل، ١٤٢ وقارن بص ٣٨ .
(٨٣) المصدر السابق، ٢٧ - ٢٨ .
(٨٤) المصدر السابق، ١٢ - ١٣ .
(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبي نواس (الديوان ٦ - ٧) :

دارت على فنية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاءوا

الأبعاد النظرية

لقضية السرقات وتطبيقاتها

في النقد العربي القديم

محمد مصطفى هدارة

السرقه - مهما يكن موضوعها - شيء مستكره ، ولفظ بغيض ، تنكره الأسماع وتزدريه النفوس ، وتُسن من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون .

وقد عرفت الإنسانية منذ وجدت بفضائلها ورذائلها ، وأدرك المفكرون ما للسرقه من أثر هدام في المجتمع ، لأنها تسلب الحق المكتسب للفرد ، فتخلق في السالب شرها ، وفي المسلوب كراهية وحقدًا .

على أن السرقه كانت في المجتمع البدائي سرقه مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة ، يضع غيره يده عليها ، ولكن لما ارتقى الفكر الإنساني ، أصبح للسرقه مدلولات أخرى ، فأصبحت تتناول المعنويات ، كما كانت تتناول الماديات ، وأصبحت الأفكار موضعاً للسطو ، تماماً كالمال والعقار ، وحيث أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري ، فجدوا في تتبعه وكشفه وفضح مرتكبيه ، محاولين منعه . وهم في محاولتهم تلك يصيرون ويخطئون ، فربما يظنون السارق مسروقاً ، والمسروق سارقاً ، وربما جدوا في البحث عن سرقه ، حيث لا سرقه .

ولفظ السرقه في ميدان الأدب يجمع معاني كثيرة ، بعضها يتصل بالسرقه من حيث هي ، وبعضها الآخر لا يمت إلى المدلول الحقيقي لتلك الكلمة البغيضة . على أنها مع ذلك لفظة عامة عند النقاد ، تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير وغير ذلك .

« هيرودتس » ، « أرسطوفان » ، « سوفكليس » ، « منندر » ، « تيرنس »^(١) .

بل إن أدبا كاملاً - هو الأدب اللاتيني - اتهم بأنه سرقه واسعة من الأدب اليوناني^(٢) . وقد استخدم لفظ Plagiarism للدلالة على السرقه في النقد الأوروبي ، مأخوذاً من اللفظ اللاتيني Plagiarius ويعني سارقاً أو خاطف طفل^(٣) ، فاستخدام النقاد له يعني وجود سرقه محض ، وليس مجرد الاتباع والتقليد الذي يستخدمون للدلالة عليه لفظ Imitation ، وإن كنا نجد نقادا أوروبيين يخلطون بين مدلولي السرقه والاحتذاء حين لا يلتزمون الحياد في تقديمهم .

وإذا كانت فكرة السرقات الأدبية متصلة بتاريخ الفكر الإنساني منذ عهد بعيد ، فإنها قديمة في أدبنا العربي ، معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين . فهي عند القاضي الجرجاني « داء قديم وعيب عتيق »^(٤) ، وهي « باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل » كما

والسرقه الأدبية بهذا المعنى العام قديمة في تاريخ الفكر الإنساني ، وجدت عند اليونان والرومان ، وقد أشار « أرسطو » إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلاً عن نظرائهم الأقدمين^(٥) .

« هوراس » يعترف بأنه قلد « أركيلوكس » و« الكيوس » وغيرهما^(٦) ، ويقرر في موضع آخر أن بعض قصائده ليست إلا نسخاً يونانية^(٧) .

بل إن السرقه الأدبية كانت أكثر شيوعاً في العصور القديمة لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف ؛ فلا يكاد يوجد أديب - مهما ذاعت شهرته في العصور القديمة - لم يسلم من اتهامه بالسرقه . يقول « شبل Shipley » : إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوربيين قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة ، حتى إن أسما من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقه مثل

يقول الأمدى^(٨) . ويقول في موضع آخر إنه « باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »^(٩) . أما ابن رشيق القيرواني فيقول فيها « باب متع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة فيه »^(١٠) .

وقد جاءت فكرة السرقات مع رواية الشعر العربي الجاهلي ؛ فالناقد ابن سلام الحجفي يقول : « كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليلا ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذوه وتدعيه ، منهم زهير بن أبي سلمى ، ادعى هذه الأبيات :

إن الرزية لا رزية مثلها
ما تبتغي غطفان يوم أضلت
إن البركاب لتبتغي ذامرة
بجنوب نخل إذا الشهور أحلت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا إذا
هلت من الملق الرماح وصلت
يبغون خير الناس عند كريمة
عظمت مصيبتهم هناك وجلت^(١١) .

وذكر الناقد العرب أن كثيرا من أبيات امرئ القيس اغتصبها بعض الشعراء الجاهليين ، أو اتبعوه فيها ؛ فمن ذلك قوله :

فلأيا بلأى ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوبك السراة عنب
أخذه زهير فلم يبدل غير لفظين منه ، قال :

فلأيا بلأى ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوبك ظماء مفاصلة^(١٢) .
وبيت امرئ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تملك أسى وتجمل
أخذه طرفة بن العبد فلم يغير فيه غير قافيته فقال « وتجلد »^(١٣) .
وكذلك فعل بقول امرئ القيس :
وعننس كالأواح الأران نساءها
على لاحب كالبرد ذى الحبرات
فقال طرفة :

أمون كالأواح الأران نساءها
على لاحب كأنه ظهر برججد^(١٤) .
وكان الشاعر الجاهلي مدركا لبشاعة سرقة شعر غيره ، ولهذا قال الراجز :

يا أيها الزاعم أني أجتلب
وأنتي غير عضاهي أنتجب
كذبت إن شرما قيل الكذب^(١٥) .

كذلك قال طرفة بن العبد :
ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا^(١٦) .

وتبعه الأعشى فقال :

فكيف أنا وانتحالي القوافي
بعد المشيب كفى ذاك عارا^(١٧) .

ونفى حسان بن ثابت عن نفسه السرقة قائلا :
لا أسرق الشعراء ما نطقوا
إذ لا يخالط شعرهم شمرى^(١٨) .

ولكن النقاد يفسرون هذا النقل المتداول بين الشعراء الجاهليين بأن بعضه ليس سرقة ، بل هو نوع من الاقتباس^(١٩) ، أو أنه معنى سبق إليه شاعر ثم تداوله الشعراء من بعده حتى استفاض فصار مشتركا^(٢٠) .

وما من شك في أن إدراك الناقد العرب للسرقات الشعرية بمعنى ادعاء الشاعر ما ليس له ، إن كان قصيدة أو أبياتا أو بيتا مفردا ، أو أخذه عن غيره ، مماثل إدراك الشعراء أنفسهم لهذه الحقيقة التي حاولوا دائما التنصل منها وإبعاد شبهتها عنهم ، ابتداء من العصر الجاهلي - كما رأينا . ففي العصر الأموي كانت تهمة السرقة متبادلة بين جرير والفرزدق في نقائضهما ؛ فجرير يقول :

ستعلم من يكون أبوه قيسنا
ومن كانت قصائده اجتلابا
ويقول الفرزدق :

إن استراقك يا جرير قصائدي
مثل ادعائك سوى أبيك تنقل

وفي العصر العباسي نجد إبراهيم بن هرمة يكتب قصيدة بديعة يهاجم بها من استرقوا أشعاره ونقلوا معانيه^(٢١) . وضبط أبو نواس شاعرا متلبسا بسرقة قصيدة له كان ينشدها لمحمد بن زهير صاحب الشرطة ، وأبو نواس موجود عنده ، فكتب في ذلك أبياتا غاضبة يستجير فيها بصاحب الشرطة ويقول في أولها :

أهذى محمد بن زهير
يا عذاب اللصوص والذعار
يسرق السارقون ليلا وهذا
يسرق الشعر جهرة بالنهار^(٢٢) .
وأبو تمام يبعد شبهة السرقة عن شعره فيقول واصفا قصيدة له :

منزهة عن السرقة المورى
مكرمة عن المعنى المعاد
ويكتب قصيدة رائعة في سرقة الشعراء المعاصرين له ، وبخاصة محمد بن يزيد الأموي الذي كان دائم السرقة لشعر أبي تمام^(٢٣) .

أما ابن الرومي فهو يهاجم البحترى بقصيدة طويلة منها إياه بسرقة أشعاره من الفحول السابقين ، ويقول فيها :

يسى عفا فإن أكذت مسائله
أجار لصا شديد البأس والكلب
حتى يغير على الموت فيسلبهم
حر الكلام بجيش غير ذى الجب
ما إن تزال تراه لابسا حلا
أسلاب قوم مضوا في سالف الحقب^(٢٤) .

والسري بن أحمد الكندي كان يتهم الخالدين بسرقة شعره ، وله في ذلك قصائد كثيرة^(٢٥) . وحين بلغ الصاحب بن عباد أن بعضهم سرق شعره ، اقترح عقوبة الصفع في سرقة الشعر ، بدلا من حد قطع اليد في سرقة أمور مادية ، يقول :

سُرقت	شعري	وغيري
فُسوف	أجزيك	صفعا
فسارق	المال	يقطع
	وسارق الشعر	يصفع ^(٢٦)

وقد ذم الحريري سرقة الشعر في إحدى مقاماته فقال : « واستراق الشعر عند الشعراء أظف من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبيكار »^(٢٧) .

وحين بدأ عصر الانحسار الشعري لم يجد الشعراء حرجا في الاعتراف بتعمد سرقاتهم ، يقول مجير الدين بن تميم (المتوفى سنة ٦٨٤ هـ) :

أطالع كل ديوان أدبه
ولم أزجر عن التضمين طبري
أضمن كل بيت فيه معنى
فشعري نصفه من شعر غيري^(٢٨)

ويقول ابن الوردي في أنواع أخذه عن غيره من الشعراء القدماء (توفي سنة ٧٤٩ هـ) :

وأسرق ما استطعت من المعاني
فإن فقت القديم حدث سيري
وإن ساويت من قبلي فحسبي
مساواة القديم وذا خيري
وإن كان القديم أتم معنى
فذلك مبلغي ومطار طيري
فإن الدرهم المضروب باسمي
أحب إلي من دينار غيري

ولكن الإدراك الظاهري للشعراء لم يكن مماثلا لإدراك النقاد الذين جاوزوا رصد الظاهرة وتمثلت لهم بوصفها قضية نقدية ذات أبعاد مؤثرة في الإبداع الأدبي ؛ غير أن مواقف النقاد العرب من هذه القضية اختلفت اختلافا شديدا ، وتفاوتت أحكامهم النظرية في تأصيل قضية السرقات ، كما تفاوتت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية على شعر الشعراء .

وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية لم تظهر إلا بظهور أبي تمام^(٢٩) .

ويميل الدكتور محمد مندور إلى هذا الرأي استنادا إلى أمرين :
أولهما : قيام خصومة عنيفة حول أبي تمام ؛ والثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح ، حتى ألفت كتب عدة لإخراج سرقات أبي تمام .

والآخر : أن أصحاب أبي تمام عندما قالوا إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء ، خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ، ليدلوا على أنه لم يجد شيئا ، وإنما أخذ عن السابقين ، ثم بالغ وأفرط^(٣٠) .

ويستدل مندور بعد ذلك على صحة هذا الرأي بما لاحظته طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجاهدون عن الهوى كابن قتيبة الذي استخدم ألفاظا أخرى في غير موضع من الشعر والشعراء^(٣١) .

وهذه الفكرة موضع نظر لأن دراسة السرقات دراسة نقدية ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبي تمام ؛ فأول كتاب ألف في السرقات — على قدر ما وصل إليه بحثنا — كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره) لأبي محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة ، المتوفى سنة ٢٠٧ هـ^(٣٢) . وتبعه ابن السكيت (المتوفى سنة ٢٤٠ هـ) فألف كتاب (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه)^(٣٣) . وألف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبد الله القرشي (المتوفى سنة ٢٥٦ هـ) كتاب (إغارة كثير على الشعراء)^(٣٤) .

وإذا كانت هذه الكتب لم تصل إلينا ولا نعرف قيمة الدراسة النقدية فيها لقضية السرقات ، فإننا نلمح فيها تخصيصا يدل على مستواها النقدي في بحث تلك القضية . فابن كناسة خصص دراسته لسرقات الكميت وحده ، وكاد يخص سرقاته من القرآن فحسب ، وهذا تنبه له قيمته في إدراك مصادر الأخذ وبخاصة من غير الشعر وهو المصدر التقليدي . وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعاني المشتركة بين الشعراء ، وهذا تعبير نقدي صحيح ينأى بالسرقات عن دائرة الاتهام ويجعلها قضية نقدية في أساسها ؛ أما الزبير بن بكار فاقصر على سرقات كثير وحده . وعلى هذا نتصور أن دراسة السرقات دراسة نقدية بدأت قبل حركة أبي تمام التجديدية التي أثارت نشاطا نقديا بارزا ، وذلك لأن أبا تمام قد توفي سنة ٢٣١ هـ ، وأول كتاب تناول سرقاته تناولا نقديا هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور المتوفى سنة ٢٨٠ هـ^(٣٥) .

أما ما ذهب إليه طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجاهدون عن الهوى — وضرب بابن قتيبة مثلا على ذلك — فأمر فيه نظر ؛ لأن السرقات تندرج تحتها معان كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلاح عليها النقاد فيما بعد ، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعنى السرقات في مدلولها العام ، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص . ومع ذلك فإن لفظ (السرقات) شائع بين النقاد منذ وقت مبكر ، الأمر الذي يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم ؛ فقد مر بنا كتاب ابن كناسة الذي سماه (سرقات الكميت) ومحمد بن سلام — وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم في نقدنا العربي — استخدم في كتاب (طبقات فحول الشعراء) لفظ السرقة أيضا . ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التي استخدمها ابن سلام ، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد : الاجتلاب والإغارة . وابن السكيت استخدم — كما رأينا — لفظ السرقات في كتابه (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) . أما الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد استخدم لفظ (الأخذ) بمعنى به السرقة ، بل استخدم لفظ السرقة بنصه في كتاب (الحيوان)^(٣٦) .

والزبير بن بكار القرشي استخدم - كما مر بنا - لفظ (الإغارة) . أما ابن قتيبة فقد استخدم اصطلاحات لا تظهر تحرجه من استخدام كلمة (السرقا) ؛ فقد أشار إلى أقيح أنواع السرقا عند النقاد وهو (السلخ) (٣٧) ، كما استخدم أيضا لفظ (الاتباع) (٣٨) ، و(الأخذ) (٣٩) . بل استخدم لفظ السرقا بنصه في أحد المواضع ، وذلك حين ذكر بيت امرئ القيس :

له أبسطا ظبي وساقا نعاما

وإرخاء سرحان وتقريب تنفل

قال: « وقد تبعه الناس في هذا الوصف وأخذوه ، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له في بيت واحد ، وكان أشدهم إخفاء لسرقا ، القائل وهو المعتدل :

له قُضربا رثم وثُذفا حمامة

وسالفتا هني من الرُبد أربدا (٤٠)

ولا شك أن الأبعاد النظرية لقضية السرقا كما استقرت في النقد العربي القديم قد أسهم في تكوينها عدد كبير من النقاد منذ القرن الثاني الهجري حتى القرن الخامس تقريبا . وفي خلال هذه القرون الأربعة التي حفلت بعشرات النقاد والكتب ، برزت أفكار نقدية مضيئة أنارت سبيل هذه القضية ، وإن لم يخل الأمر من وجود بقع مظلمة تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التي تتصل بالإبداع الأدبي ، وبالإلهام ، وبالصنعة والطبع ، وباللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وبالصورة الفنية ، وبفكرة النظم ، كما تتصل بتأثير البيئة في الأدب ، وبالتقاليد الأدبية الموروثة ، والابتكار والموهبة الفردية ، وغير ذلك من القضايا التي تشكل بنية النقد الأدبي .

وإذا كان ابن سلام قد فطن إلى فكرة الاقتباس والتضمين ، وفكرة المعنى الخاص الذي تداوله الشعراء حتى صار عاما مشتركا ، وهاتان الفكرتان الصائبتان تخرجان كثيرا من المعاني المتشابهة عن حد السرقا ، فقد فطن كذلك إلى تأثير الرواية الشفوية التي كان الشعر القديم ينتقل بواسطتها ، في نسبة البيت أو الأبيات لأكثر من شاعر في وقت واحد ، الأمر الذي يوهم بالسرقا دون حدوثها .

كذلك فطن ابن قتيبة إلى أن السرقا ليست هي التي تدل على نفسها ، بل هناك أيضا السرقا الخافية حين يأخذ الشاعر معنى فيطمس مصدره بطريقة أو بأخرى ، وهناك أيضا ما يسمى بالسرقا الحسنة ، حين يأخذ الشاعر معنى فيزيد فيه ، أو يعيد صياغته بصورة أتم وأجل ، ويقول : « وكان الناس يسجدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة

وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء

وداوى بالسق كانت هي الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، فللأعشى فضيلة سبق عليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه (٤١) .

كذلك تنبه ابن قتيبة إلى أن الاتباع والأخذ يكونان في الطريقة والنهج الشعري ، دون اللفظ والمعنى ؛ فهو يقول عن مسلم بن الوليد : « وهو أول من لطف في المعاني ورقق في القول ، وعليه يعول الطائي (٤٢) .

ويضيف ابن المعتز فكرة أصيلة هي احتذاء المثل الذي يعتمد على التمرس بآثار السابقين الشعرية ويخرج عن حد السرقا ؛ فهو حين يترجم لأبي الهندي شاعر الحمريات يقول : « وكان جماعة مثل أبي نواس والخليل وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وبما استنبطوا من معاني شعره (٤٣) .

ولا نجد لأحمد بن أبي طاهر طيفور (المتوفى سنة ٢٨٠ هـ) نظرات نقدية صائبة في قضية السرقا ، على الرغم من أنه كتب في هذا الموضوع كتابا عاما هو (سرقا الشعراء) كما سبق أن أشرت ، وكتابا خاصا هو (سرقا البحترى من أبي تمام) (٤٤) ، بل لعله ألف كتابا ثالثا في (سرقا أبي تمام) (٤٥) ، وقد نقل عنه الأمدى - وبخاصة من كتابه الأخير - وأظهر خلطه بين المعاني الخاصة المبتكرة والمعاني العامة المشتركة ، وادعاه السرقا لمجرد التشابه اللفظي . والذي دفعه إلى هذا الموقف طعنه على أبي تمام ، وخروجه عن صفة الحياد التي ينبغي أن يتحلى بها الناقد .

وكذلك الشأن بالنسبة لأبي الضياء بشر بن يحيى بن علي القيني النصيبى ، فقد ألف كتابين في موضوع السرقا ، أحدهما بعنوان (السرقا الكبير) والآخر (سرقا البحترى من أبي تمام) (٤٦) . وقد نقل الأمدى بعض ما فيها ، وبخاصة مقدمة أبي الضياء في السرقا ، وهو يقيمها على أسس نظرية سليمة ، وإن لم نجد فيها جديدا ، ولكنه عند التطبيق على شعر البحترى استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى جاوز إلى ما ليس بمسروق (٤٧) .

ويمكن أن نضم إلى هذين الناقدين مهلهل بن يموت بن المزرع في كتابه (سرقا أبي نواس) الذي تعصب فيه على هذا الشاعر بإنكاره وجود السرقا الحسنة ، والمعاني المشتركة التي لا تقع فيها السرقا ، وادعائه وجود السرقا في الألفاظ المشتهرة المعروفة ، وفي أساء الأماكن والبقا ، وتشابه المضمون أو الأسلوب (٤٨) .

ومن أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقا أبو الحسن محمد بن طباطبا العلوى (المتوفى سنة ٣٢٢ هـ) . وقد تعرض في كتابه (عيار الشعر) للسرقا ، فالتمس العذر للمحدثين لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة (٤٩) ، ولهذا السبب أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ، ولكن « ليس الاقتداء بالمسئ » ، وإنما الاقتداء بالمحسن (٥٠) . ولا يبيح ابن طباطبا السرقا على إطلاقها ، أو تصنع المهارة في إخفاؤها ، بل ينبغي على الشاعر « ألا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة (٥١) .

ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة - وإن كانت مبينة على فكرة الرواية أصلا - لها قيمتها في ميدان الأدب والنقد ، وفي إرساء قضية

ولا شك في أن هذه القواعد تدل على أن ابن طباطبا قد وضع قضية السرقات في إطارها النقدي الصحيح ولم يجعلها مادة للاتهامات الباطلة أو محاولة هدم الشعراء باستخراج الأصول القديمة لمعانيهم .

وقد كان كتاب (أخبار أبي تمام) لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) مثالا لحياد الناقد في تطبيق الأسس النظرية على الشعر ؛ فقد دافع الصولي عن أبي تمام بإقراره مبدأ «أن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظا وزاد عليه ووشحه ببديعه ونعم معناه كان أحق به» (٥٧) ، فانتصر بذلك لفكرة تداول المعنى ؛ إذ جعل العبرة فيه غير مقتصرة على المضمون من حيث هو ، بل على ما يحدده الشاعر اللاحق من الزيادة فيه والإبداع في تشكيله .

كذلك كان للحسن بن بشر بن يحيى الأمدى (المتوفى سنة ٣٧١ هـ) في ترسيخ الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها دور بالغ الأهمية ، وله فيها بحوث كثيرة ، منها (كتاب في أن الشاعر لا تتفق خواطرهما) و (كتاب فرق ما بين الخاص والمشارك من معاني الشعر) (٥٨) . وينسب له يا قوت كتابا ثالثا إذ يقول «وله أيضا كتاب الخاص والمشارك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفرّدوا به ومن اتبعهم ، وما قصر في إيضاح ذلك وتحقيقه» (٥٩) . على أن هذه الكتب لم تصل إلينا ، وكل ما بقي لنا من تراث الأمدى النقدي كتابه (الموازنة بين الطائفتين) . ويمكن أن تمثل موقفه النقدي من هذه القضية في إيمانه بأن سرقات المعاني وليست من كبير مساوئ الشعراء ، وبخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر (٦٠) . وهذه النظرة تنبئ عن فهم صحيح لقضية تداول المعاني من عصر لعصر التي يطلق عليها اصطلاحا (السرقات) ، كما أن الأمدى قد تنبه إلى أن التعصب ضد المحدثين كان السبب في مغالاة النقاد في استخراج سرقات أبي تمام على أنه رأس مذهبهم ؛ يقول الأمدى : «ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل في الابتداء والاختراع ، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس» (٦١) .

ويؤكد الأمدى وجهة نظر النقاد الأصلاء في أن السرقة يكون في البديع المخترع (مع صعوبة تحديده) - لا في المعاني المشتركة أو الألفاظ المنقولة المتداولة ، أو الأمثال السائرة ، أو الكلام الذي جرت به عادات الناس . وقد طبق هذه المبادئ عمليا حين ناقش ما استخرجه ابن أبي طاهر من سرقات ، وكذلك ، ما استخرجه أبو الضياء ؛ يقول الأمدى : «السرقة هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال : أخذ من غيره» (٦٢) .

وقد أخذ الأمدى يحلل المعاني تحليلا فنيا دقيقا لتصح أحكامه على وجود تشابه فيها بين شاعر وآخر ، وحين ادعى أبو الضياء أن البحري قد أخذ قوله :

ما لشيء بشاشة بعد شيء
كتلاق مؤاشيك بعد بين

السرقات على قواعد نقدية صحيحة ، هي فكرة التمرس بآثار السابقين ، لا تعلمها ، أو محاولة السرقة منها ؛ فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن «يديم النظر في الأشعار . . . لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد روته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه ، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري فإنه قال : (حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أربعد شيئا من الكلام إلا سهل علي) ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ، ومادة لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته» (٥٢) .

وكان ابن طباطبا مهتما إلى حد بعيد بهذه الفكرة النقدية الأصيلة التي يسميها الباحثون (الإطار الشعري) كوفي ذلك يقول يوسف مراد : «إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التي تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهما وأنفذ بصيرا» (٥٣) . وهذه الفكرة تقضي على عناصر الخصومة بين القديم والمحدث ففيها عنصران مهمان من عناصر الحياة ؛ ومفهوم (التجدد) يعني حدوث شيء جديد من حيث الأساس ، ولكنه يتضمن في الوقت نفسه بقاء شيء قديم . لأن التجدد يختلف عن التغير المطلق ، ويعني تغير العناصر المكونة مع بقاء الهيئة الأصلية واستمرار قيام البناء القديم ؛ فأخية تقوم على التوازن بين القديم والحديث .

ويقول بن جونسون Ben Jhonson : «إن أولى الضروريات التي تجب على الشاعر أن يستفيد بكتابات غيره» (٥٤) ويقول ت . س . إليوت : «إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغنطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ» (٥٥) ، بل إن الشعر ، كما يقول الناقد الإنجليزي «إدواردز» لا يكتب نفسه (٥٦) . فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره ، لأن هذه القراءة تمدّه بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه ، وتطلعه على الطبايع الإنسانية المختلفة ، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه ؛ فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني ، وتحقيق للتطور في البناء الأدبي .

وقد بلغ اهتمام ابن طباطبا بفكرته النظرية الممتازة أنه خصص لها كتابا سماه (تهذيب الطبع) ضاع فيها ضاع من تراثنا الفكري . ويضع ابن طباطبا قواعد السرقة الحسنة ، وهي عنده : إلفاط الحيلة في الأخذ ، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها واستعمال المعاني في غير الجنس الذي تناولها منه الشاعر ؛ وتلييسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ؛ وتناول المعنى اللطيف في المنثور وجعله شعرا . وهذه الوسيلة الأخيرة يراها ابن طباطبا أخفى الوسائل وأحسنها ، ويستشهد على ذلك بإجابة العتاي حين سئل : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول .

جفت عيني عن التغميض حتى
كان جفونها عنها قصار
قد مسخه العتابي فقال :

وفي المآقي انقباض عن جفونها
وفي الجفون عن الآفاق تقصير^(٧٠)

ويميل المرزباني إلى كراهية التعصب في الادعاء على شاعر بالسرقة ؛
فحين روى عن الأصمعي قوله : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة ،
قال : «ولسنا نشك في أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في
آيات معروفة ، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا
محال»^(٧١) .

ويؤكد المرزباني النظرة النقدية السليمة التي لا تبالي بالاشتراك في
المضمون إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق تطورا وصنعة ؛ فهو يقول :
«ولا يعذر الشاعر في سرقة حتى يزيد في إضاءة المعنى ، أو يأتى بأجزل
من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ، ولا
يفضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه»^(٧٢) .

وحين ظهر المتنبي في القرن الرابع ملأ الدنيا وشغل الناس ، كما
يقول الثعالبي ، ونشط النقد في تتبع عفاسته أو مساوئه ، أو التوسط
بينه وبين خصاميه . ولعل الحركة النقدية التي أحدثها تعد أقوى
الحركات في تاريخ النقد العربي ؛ يشهد بذلك هذا الفيض الزاخر من
الدراسات والبحوث المتعددة الاتجاهات التي كتبت حول المتنبي
وقته . ولقد كانت السرقات محور كثير من هذه الدراسات إذ عمد
أصحابها إلى محاولة هدم المتنبي عن طريق تجريده من الإبداع
والسبق ، ووصمه بالتقليد والاتباع .

ولأبي القاسم إسماعيل بن عباد (المتوفى سنة ٣٨٥ هـ) موقف
مشهور من المتنبي توضحه رسالته التي حاول بها الكشف عن مساوئ
هذا الشاعر العظيم . ونراه يظهر حيادا مصطنعا حين يقول إن السرقة
لا يعاب بها المتنبي (لاتفاق شعر الجاهلية عليها ، ولكن يعاب إن كان
يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحترى وغيره جل المعاني ، ثم يقول :
لا أعرفهم ، ولم أسمع بهم)^(٧٣) .

ونراه يقرر في موضع آخر من رسالته أن الشاعر المحدث الذي
يسرق المتنبي شعره هو أبو تمام ، وأن ما يأخذه منه يسىء صياغته ؛
يقول : «وهو دائب السرقة منه ، ويأخذ عنه ، ثم يأخذ ما يسرقه في
أقبح معنى كخريدة البست عباءة»^(٧٤) .

كذلك شغل محمد بن الحسن بن المظفر الحافى (المتوفى سنة ٣٨٨ هـ)
بموضوع السرقات أكثر من أي موضوع نقدي آخر ، بقصد الإقلاق
من شأن المتنبي ، كما ظهر واضحا في رسالته : الحافية والموضحة .
وبذل الحافى في كتابه (حلية المحاضرة) جهدا كبيرا في حصر أنواع
السرقات وعد مصطلحاتها ، وتبيان الفروق الدقيقة بينها ؛ فعد في
كتاب تسعة عشر نوعا من السرقات ، ادعى أن أحدا من العلماء لم
يسبقه إلى جمعها ، أو التفرقة بينها^(٧٥) .

وإذا كان كتاب الحلية يمثل الجانب النظري في قضية السرقات عند
الحافى ، فهو يوسع الرسالة الموضحة والرسالة الحافية للتطبيق .

من قول أبي تمام :
وليست فرحة الأوباب إلا
لموقوف على ترح السواد

قال الأمدى : «وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين
البيتين مخالف لغرض صاحبه ، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا
من شجاء وأحزنه التوديع ، وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة
والجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق ، فليس - وإن
كان جنس المعنيين واحدا - وجب أن يقال أحدهما أخذ من
الأخر»^(٧٦) .

ومن الطبيعي أن يؤمن الأمدى - بانفساح أفقه النقدي - بالسرقة
الممدوحة والأخذ الحسن ، وإن كان ذوقه نابعا من عمود الشعر العربي
القديم ، فهو على سبيل المثال معجب بالإيجاز ويجعله مقياسا للحكم
بالجمال .

ومن أهم ما أشار إليه الأمدى ملاحظته أن تقارب بيئة الشاعرين
يجعلها متفقين في كثير من المعاني ؛ يقول : «غير منكسر لشاعرين
متناسين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني»^(٧٧) ،
وهو يدافع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النقاد أن البحتري سرقها من
أبي تمام ، وهو لا يجعل هذه المعاني من قبيل السرقة استنادا إلى هذا
المبدأ ، بل يقرر أنها تسربت إلى شعر البحتري لقرب بلده من بلد أبي
تمام^(٧٨) .

وفي ذلك إدراك مهم لما يسميه المحدثون (الإطار الثقافي) ، أي
ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة ، وظروف العصر
بوجه عام .

ثم نجد الأمدى متنبها إلى مفهوم (الإطار الشعري) حين يرجع
بعض السرقات (أو ما توهم بأنها سرقات) إلى كثرة محفوظ الشاعر ،
بحسبان أن معاني ما يحفظه من الشعر تستقر في نفسه ، وتتسرب إلى
شعره ، ويكون الشاعر متعمدا الأخذ أو غير متعمد كما يقول^(٧٩) .
أي أن تسرب هذه المعاني قد يجري أحيانا بطريقة شعورية ، أو بطريقة
اللا شعور في أحيان أخرى . وهو يدافع عن البحتري مرة أخرى
استنادا إلى هذا المبدأ ، فيعلل سرقاته من أبي تمام «بكثرة ما كان يطرُق
سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعلق شيئا من معانيه»^(٨٠) ، ويدافع
- استنادا للمبدأ نفسه - عن أبي تمام لأنه «كان مشتهرا بالشعر مشغوبا
به ، مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات فيه
مشهورة معروفة»^(٨١) .

ولا شك في أن أبا عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (المتوفى سنة
٣٨٤ هـ) ، صاحب كتاب (الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء) ،
وكتاب آخر مفقود هو (كتاب الشعر) تكلم فيه على فضائله ووصف
نعمته وعبوبه وفصل فيه الكلام على السرقات^(٨٢) ، قد أسهم في
ترسيخ الأصول النقدية المهمة التي دعا إليها النقاد السابقون . فقد
استخدم المصطلحات التي سبق لأولئك النقاد استخدامها كالنسخ
والمصالاة والانتحال والاحتلاب والاحتذاء والنقل ، ولكنه زاد
اصطلاحا جديدا هو (المسخ) ، ويقصد به تقصير الشاعر عن سابقه في
المضمون والشكل في المعاني المشتركة ، وفي رأيه أن بيت بشار :

أما الرسالة الأولى فقد وضع فيها التعنت الشديد في استخراج مواضع الأخذ ، ولم يترك الحائمي اصطلاحا من اصطلاحات السرقات دون أن يرمى به المتنبي ؛ فبعض معانيه (مسلوخ مسلخ الإهاب) ، وهو (يحتذى قول فلان) ، أو (ينظر إلى معنى فلان) . وينسب إليه دائما التقصير فيها يسرق ، حتى لا يعترف له بفضيلة التحسين فيما أخذه .

ويحاول الحائمي أن يرد نفسه إلى الموضوعية بعيدا عن الانفعال والتحيز فيقول بعد المجلس الأول : «وأنا أذكر إن شاء الله ما شجر بيننا ، وأشفعه بما تعلقت به عليه من سرقة وإحالة ، من لفظ هجين ، ومعنى فاسد . وأومئ إلى مواضع أحسن فيها من شعره ، وأنه على معان يكاد يكون مخترعا لها ، وعلى معان أخذها فأحسن العبارة عنها والزيادة فيها ، متصرفا مع الحق في جميع ما أقضى به ، لتكون هذه الرسالة جامعة مستوعبة كاشفة قناع اللبس في أمره ، وخاتمة الدعاوى والتحامل عليه» (٧٦) . ولكنه ينسى ما أراده من الإنصاف وإظهار المزايا إلى جانب العيوب ، فلا يلبث أن يعاود هجومه بالمقارنة بين المتنبي وسابقه من الشعراء في معنى طول الليل (٧٧) .

ويجدهنا الحائمي كما يجده المتنبي حين يقول له : ومن أبكار معانيك :

فظنون مدحتهم قديما
وأنت بما مدحتهم مرادى
فيقول : وكان أبا نواس سمع هذا فقال :
وإن جرت الألفاظ منا بمدحة
لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني

وهذه سخرية مرة من الحائمي ؛ فمعلوم أن أبا نواس يسبق المتنبي بما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وهو في الحقيقة يستهدف معاودة استخراج سرقات المتنبي من سابقه ، وتتضح لنا هذه السخرية في قوله : «فسبحان من ذلل أعناق الكلام لك ، ووطأ كواهله ، وجمع شتيته ، وقاد لك المعاني بأزمئتها حتى اخترعت منها ما قصرت عنه خواطر من تقدمك من فرسان الشعر وأمرأء النظم والنثر» (٧٨) .

ويظل الحائمي ماضيا على سنته في استخراج المعاني المتشابهة المشتركة بين المتنبي وغيره من الشعراء التي يصممها بالسرقة ، دون محاولة تحليلها والموازنة بينها لمعرفة مواطن الجمال والقبح فيها ، حتى يورد على لسان المتنبي قوله : «رويدا أما ما نعتيه على من السرق ، فما يدريك أني اعتمدته وكلام العرب أخذ بعضه برباق بعض ، وأخذ بعضه من بعض ، والمعاني تختلج في الصدور ، وتخطر للمتقدم تارة ، وللمتأخر أخرى ، والألفاظ مشتركة مباحة . وهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان في اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما ، وتقاذف المسافة بين بلادهما ، فقال : تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها . وبعد فمن هذا الذي تعرى من الاتباع ، وتفرد بالاختراع والابتداع ، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى ، واجتذب واجتلب» . ثم يمضي المتنبي في سرد الأمثلة على الأخذ الذي كان شائعا بين السابقين المتقدمين منذ الجاهلية (٧٩) .

ويرد عليه الحائمي غير مسلم بما ذكره فيقول :

«أما قولك إن المعنى يعتلج في الصدر فيخطر للمتقدم تارة وللمتأخر

أخرى ، وإن الألفاظ مشتركة ، فليس الأمر كما تخيلته ، ولا الكلام كله مشترك ، ولا أن الأول ليس بأولى به من الآخر . ولو كان كذلك لسقطت فضيلة السابق ، ولبطلت مهلة المتقدم ، ولما قدمت شعراء الجاهلية على شعراء الإسلام ، وقدم الصدر الأول من الإسلاميين على الصدر الأول من المحدثين . وإنما حكم لهم بالفضل ، وسلم إليهم خصلة من أجل ما ابتدعوه من المعاني ، وسبقوا إليه من الاستعارات ، وابتكروه من التشبيهات الواقعة والأمثال الشاردة ، وذللوه من طرق الشعر الحزونة . ولما تعايروا بالسرق والاجتلاب والنقل والاجتذاب . . . وأما قولك : من هذا الذي تعرى من الاتباع والاحتذاء وسلوك الطريق التي تقدم إليها غيره من الشعراء ، فلمعري إن الأمر على ما ذكرته ، إلا أنه لا يحمده من الكلام ما كان غائبا ، ولا من المعاني ما كان مكررا مرددا ، فلا يسمح الشاعر بأن يكون جمهور شعره عند التصفح مسروقا ملصقا ، ومجموعا ملفقا ، ولا أن يكثر الاعتماد في شعره ، ويتناصر السرق في كلامه . ومن سبيل المحتذى أن يأخذ المعنى دون اللفظ ، ثم أن يطويه إن كان مكشوبا ، ويكشفه إن كان مستورا ، ويحسن العبارة عنه ، ويختار الوزن العذب له ، حتى يكون بالأسماع عبقا ، وبالقلوب علقا» (٨٠) .

وواضح من هذه المناقشة النقدية بين المتنبي والحائمي - إن صح ما ذكره الحائمي على لسان المتنبي - أن المتنبي يعرض وجهة نظر نقدية سليمة بالنسبة للمعاني المشتركة بين المتقدمين والمتأخرين ، وأن العبرة بالجوادة الفنية بغض النظر عن التقدم الزمني أو التأخر ، وأنه لا ينكر الاتباع والمواردة ، وينفي السرقة الظاهرة التي تدل عليها الألفاظ المشتركة وحدها . لكن الحائمي يتجاوز عن هذه الأسس النقدية الصحيحة ، وينقل المتنبي من تلك الدائرة الواسعة إلى دائرة خاصة به ، وكأنه يتهمه بأن جمهور شعره مسروق ، وأن معانيه مكررة معادة لا جديد فيها ، ثم ينهي كلامه بشروط السرقة الممدوحة ، أو فلنقل الأخذ الحسن - وهي التي التقى حولها النقاد من قبل - فيوحي لنا بأن المتنبي لم يلتزمها .

أما الرسالة الحائمية ففيها يحصى الحائمي أبيات المتنبي التي أخذ معانيها من أرسطو ، فكأنه يتهم المتنبي بأن معانيه الحكيمه الرائعة إنما هي مسروقة غير مبتدعة ، وأن مصدرها أقوال الفيلسوف اليوناني أرسطو ، تلك التي كانت قد ترجمت وتداولتها أيدي المثقفين ، مع أن الحائمي يذكر في مقدمة رسالته أنه كتبها للدفاع عن المتنبي ؛ يقول : «والذي بعثني على تأليف هذه ، الألفاظ المنطقية والآراء الفلسفية التي أخذها أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي ، مناصرة خصومي فيه لما رأيت من نفور عقولهم عنه ، وتصغيرهم لقدره» (٨١) .

وطريقة الحائمي في هذه الرسالة أنه يورد قول أرسطو ، ثم يورد بيت المتنبي دون أي تعليق منه . ودراسة أقوال أرسطو ومقارنتها بأبيات المتنبي تدل على أن الحائمي كان يتعسف أحيانا في الحكم بالأخذ ؛ فليس هناك مثلا اتصال بين قول أرسطو : حركات الفلك تميل الكائنات عن حقائقها ، وقول المتنبي :

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت

على عينه حتى يرى صدقها كذبا (٨٢)

كما أن بعض الأبيات الأخرى التي أوردها الحائمي ذات صياغة

الصاغية . أو ما سمعوا من قول الحكماء : من العبارة حسن الاستعارة» (٨٨) .

ويبدو أن أنصار المتنبي حين أسرفوا في مدح ابتكاره لمعانيه ، كانوا يودون الإغلاء من شأنه ، وهذا هو السبب ذاته الذي جعل ابن وكيع يسرف في إنكار أي ابتكار في معاني المتنبي وصياغته لها . وكلا الأمرين لا يثبت أمام النقد الصحيح . وقد حاول ابن وكيع قبل أن يمضى في سرد سرقات المتنبي أن يقرر أنواعها ويحدد وجوهها ، ويعرف بما يوجب للسارق الفضيلة ، وما يلحق به الرذيلة . وقد جعل ما سماه السرققات المستحسنة عشرة أقسام : استيفاء اللفظ الطويل في الموزن القليل ؛ نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجذل ؛ ونقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه ؛ عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء ؛ استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه ، توليد كلام من كلام لفظها مفترق ومعناها متفق ؛ توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات ؛ مساواة الأخذ المأخوذ منه في الكلام ؛ مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه ؛ رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ منه .

كذلك جعل أقسام السرقة المذمومة عشرة نقض بها الأقسام السابقة . والواقع أننا لا نجد جديدا يضيفه ابن وكيع إلى نظرية السرققات بهذه التقسيمات التفصيلية ، مع خلطه فيها ؛ فالقسم السابع لا يختلف عن السادس في شيء ، وكذلك التاسع والعاشر . أما القسم الثامن فليس من السرققات المستحسنة . وحين طبق ابن وكيع أقسام السرققات المحمودة والمذمومة على شعر المتنبي بدا شديد التعنت ؛ حتى صح ما قاله ابن رشيق عن كتابه : «وسماه كتاب النصف مثلما سمي اللديغ سليما ؛ وما أبعد الإنصاف منه» (٨٩) .

ويتمى أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى (المتوفى سنة ٤٣٣هـ) إلى هذه الحركة المعادية للمتنبي التي استخدمت السرققات سلاحا في محاولة هدمه ؛ وقد بدأ كتابه (الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى) بتقرير صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق ؛ إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمحدثين (٩٠) . وهذا قول شديد ؛ ولكن العميدى قد أغفله حين حكم على أبيات المتنبي بالسرقة ، وكأنه يدعى إحاطته بشعر الأولين والآخرين . ثم نراه يتحدث عن وجوه الأخذ الحسن فيحصرها في المواضع التالية : نقل الأغراض ؛ إخفاء طرق السلب ؛ تغميض مواضع القلب ؛ تغيير الصنعة والترتيب ؛ إبدال البعيد بالقريب ؛ إتعاب الخاطر في التثقيب والتعذيب . وواضح أن العميدى لا ينكر استغناء الشعراء عن السرقة بمعناها الصحيح ؛ وكل ما يهيمه توجيه العناية إلى تحسينها وتزيينها ، ويغضى في سبيل ذلك عن مبدأ التحوير الفني ؛ بل هو يدعو إلى التلفيق الذي لا يصلح أساسا لفن عظيم .

كذلك ينكر الدوافع التي يمكن أن تؤثر في إيجاد غمائل في المضامين ؛ وذلك حين أنكر الموارد أو انصاف الخواطر (٩١) . وهو بهذا الإطار النظري الذي وضع فيه قضية السرققات ، قد تحامل على فن المتنبي تحاملا قاسيا ، وأراد أن يبين أن معاني المتنبي غير مبتدعة ؛ وهذا لا يستحق أن يتقدم غيره من الشعراء .

عربية لا أثر للفلسفة فيها ، وبعضها بعيد الصلة بأقوال أرسطو ، فمن ذلك بيت المتنبي :

وما انتضاع أخى الدنيا بناظره

إذا استوت عنده الأنوار والظلم

فالحاقى يدعى أنه مأخوذ من قول أرسطو (باعتدال الأمزجة وتساوى الإحساس يفرق بين الأشياء وأضدادها) (٨٣) . مع أن صياغة البيت ومعناه لا أثر للفلسفة فيها على الإطلاق .

وهناك أبيات أخرى أوردها الحاقى تشهد صياغتها بالتأثر الفلسفى ، كما يشهد بذلك معناها أيضا ؛ فمن ذلك قول المتنبي :

يراد من القلب نبيانكم

ونأى الطباع على الناقل

يذكر الحاقى أنه مأخوذ من قول أرسطو (روم نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع) (٨٤) . ويرجح مندور أن تعبير (نقل الطباع) فلسفى حقا ، وأن المتنبي ربما أخذه من أرسطو (٨٥) .

والحاقى ينسب (الإطار الثقافى) الذى يضم قراءات الشاعر وتجاريه ومشاهدته ، ويمده بالمعاني ، حين يتهم المتنبي بسرقة معانيه من أرسطو . ولا شك أن المتنبي اتصل بأقوال أرسطو وغيره وكانت جزءا من مكوناته الثقافية التى يمتاح منها شعره .

ومن الغريب أن نجد ناقدا متأخرا من رجال القرن الحادى عشر ، هو الشيخ يوسف البديعى (توفى سنة ١٠٧٣ هـ) ، يعد من مصادر الأخذ (نقل المعنى من غير اللغة العربية إليها) ، ويرى أن هذا النوع يجرى مجرى الابتداع لأن المعنى الأصل غير موجود في الشعر العربى ؛ فترجمة الشاعر للمعنى الأجنبى يضيف إلى الشعر العربى معنى مبتدعا جديدا (٨٦) .

وقد أسهم الناقد المصرى أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى (المتوفى سنة ٣٩٣ هـ) في نقد المتنبي على أساس قضية السرققات بكتابه (المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي) ، وقد كتب مقدمة أوضح فيها الأسس النقدية التى يستند إليها في قضية السرققات ، وهى تقوم على إنكار ما يدعيه الشعراء المحدثون من اختراع البديع . وقد ساءه أن يعظم الناس المتنبي حتى قالوا : «ليس له معنى نادر ، ولا مثل سائر ، إلا وهو من نتائج فكره وأبو عذره ، وكان لجميع ذلك مبتدعا ، ولم يكن متبعا ، ولا كان لشيء من معانيه سارقا ، بل كان إلى جميعها سابقا ، فادعوا بذلك ما ادعاه لنفسه عن طريق التناهى في مدحها ، لا على وجه الصدق عليها ، فقال :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله

إذ القول قبل القائلين مقول

وهذا تناء ومبالغة منه كاذبة» (٨٧) .

ويقرر ابن وكيع أن السرقة : «تعم جميع القائلين من الأولين والآخرين ، وإذا كان المتنبي قد سلم منها فهذه «صفة تتجاوز الصفات وتكاد تشبه المعجزات ؛ ولو علم صدقها أبو الطيب عن نفسه ، لجعلها آية له عند تنبيه ؛ ودلالة على صحة ما ادعاه من تنويه ، يتحدث بها أهل دعوته ، أو لم يسمع النافون عنه أخذ الكلام من النثر والنظام قول الفرزدق : نحن معاشر الشعراء أسرق من

ويعد الفصل الذي كتبه القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (المتوفى سنة ٣٩٢ هـ) عن السرقات في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) الذي أسهم به في الحركة النقدية التي دارت حول المتنبي ، من الأصول التي بنيت عليها نظرية السرقات في النقد العربي ، فهو لا يدعي القدرة على الإحاطة بجميع السرقات أو إمكان تمييزها ، وهو يدعو إلى التحرز في الحكم بالسرقة والتحفظ في ادعائها ، كما أنه يقرر أنه لا يستطيع الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع ؛ يقول القاضي في ذلك : «وليس لك أن تلزمني تمييز ذلك وإفراجه والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحذر من جنائيه التهجم ، فقال : معنى فرد بيت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا ، لأن لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر» (٩٢) .

وسرد القاضي أنواع السرقات وهي : السرقة ، الغصب ، الإغارة ، الاختلاس ، الإلمام ، الملاحظة ، المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه ؛ المبتذل الذي ليس أحد أولى به ؛ المختص الذي حازه المبتدئ فملكه سواء أكان معنى أم صياغة (٩٣) . ويضيف إلى ذلك في موضع آخر اصطلاح (النقل) الذي يعني به نقل المعنى المأخوذ من غرض لآخر ، واصطلاح (القلب) ويعني به النقض ، ويضرب له مثالا قول المتنبي :

أحببه وأحب فيه ملامة
إن الملامة فيه من أعدائه

ويقول القاضي : إنما نقض قول أبي الشيص :
أجد الملامة في هواك لذيدة
حبا لذكرك فليعلمني العلوم (٩٤)

ويحذر القاضي من ظن السرقة في الظاهر من الألفاظ والمعاني ؛ يقول في ذلك : «وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه ، دون ما كمن ونضح عن صاحبه ، وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة والمعاني المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر ، دون الأغراض والمقاصد» (٩٥) .

وبناء على نظرة القاضي النقدية الصحيحة لقضية السرقات نراه ينفي وجودها في حالات كثيرة ؛ منها توارد الخواطر ، فهو يقول : إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان «ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن» (٩٦) . ومنها وجود معنى مشترك عام الشركة ؛ يقول القاضي : «فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر ، والبلبل البطيء بالحجر والحمار ، والشجاع الماضي بالسيف والنار ، والصب المستهام بالمخبول في حيرته ، والسليم في سهره والسقيم في أنينه وألمه - أمور متفرقة في النفوس ، متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم ، والشاعر والمفحم ، حكمت بأن السرقة عنها منتفية ، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع» (٩٧) . ومنها المعنى المخترع الذي تدوول حتى استفاض فحمى عن نفسه السرقة ، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالغزال في جيدها وعينها ، كذلك لا يعد القاضي من السرقات احتذاء المثل (٩٨) .

ومع أن القاضي الجرجاني يؤمن بفكرة استفاد الأولين للمعاني ، فإنه يعتقد أن القدماء قد قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل إلى بعض المعاني ؛ فهو مؤمن بتأثير العصر الزمني ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، فتكرار المعنى لا ينفي تلك الأصالة عنهم ؛ ولهذا فالسرقة أو فلنقل تشابه المعنى أو اتحاده يمكن أن يكون موضع التقدير إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق زيادة ، أو اختصارا في صياغته ، أو براءة في التعبير عنه . وقد فضل القاضي أبياتا كثيرة لمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين لأنها «أملح لفظا وأصبح سبكا» (٩٩) .

كذلك كان لأبي هلال العسكري (المتوفى سنة ٣٩٥ هـ) إسهام متميز في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، وقد جعل المعاني في الشعر على ضربين : الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام يقتدي به فيه والآخر يحتديه على مثال متقدم (١٠٠) . ويقرر أن الشعراء لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين ، وأن المعاني مشتركة بين العقلاء ، وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها ، وتأليفها ونظمها (١٠١) . وهو يستند في هذه النظرة النقدية المهمة على القول المشهور للمجاهظ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ؛ فلإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (١٠٢) .

ويؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر (١٠٣) وبالأخذ الحسن كما قرره النقاد السابقون ، ويأثر البيعة في تشابه المعاني ؛ فهو يقول : «وإذا كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمالهم تكون متضاربة» (١٠٤) . فهو إذن يدرك أثر الإطار الثقافي في وجود هذا التشابه في المعاني ، كما يدرك الإطار الشعري حين نراه يجعل المعاني على ضربين : مبتدع ومولد ، ويتنبه إلى أن المعنى المبتدع يكون انفعاليا ؛ فهو يقع للأديب (عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور الطارئة) (١٠٥) ، ومع إيمانه بوجود المعاني المبتدعة يقرر أنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم» (١٠٦) .

ومن القمم النقدية الشاذة أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (المتوفى سنة ٤٥٦ هـ) ، وقد أسهم إسهاما عظيما في تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات بكتابه : «العمدة في صناعة الشعر ونقده» ، و«قراصة الذهب في نقد أشعار العرب» .

ومن الممكن أن نقول إن نظرات ابن رشيق في هذه القضية في كتابه العمدة تستوعب جميع الأفكار التي سبقته ، ويضيف إليها بعض أفكاره الخاصة . وقد بدأ بتقسيم المعاني صنفين : مخترع لم يسبق قائله إليه ، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له سرقة (١٠٧) . على أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لا زالوا يخترعون إلى عصرنا هذا ، أي أنه يؤمن بأن المعاني لم تستنفد كما سبق أن قرر بعض النقاد .

وهو يهتم بتحديد المصطلحات النقدية المستخدمة في السرقات ؛ فيوضح الفرق بين (الاختراع) و(الإبداع) مع أن معناهما في العربية واحد ، وينتهي من تحليله إلى أن الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ (١٠٨) .

الجرجاني (المتوفى سنة ٤٧١ هـ) فتراه في كتابه (أسرار البلاغة) يجعل المعاني قسمين : الأول عقل «تتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه ، في كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة»^(١١٥) ؛ فمثلا قول المتنبي :

لا يسلم الشرف السرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

«معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته ، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته ، وبه جاءت أوامر الله سبحانه ، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية ، وبه استقام لأهل الدين دينهم ..»^(١١٦).

والمعنى الثاني تخييل ، وهو الذي «لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي»^(١١٧) ، ويقول عبد القاهر إن هذا القسم لا يحيطه تقسيم لأنه كثير المسالك ، ويمثل له بقول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى
فالسبيل حرب للمكان العالي

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعاني ، وهو في الواقع قد فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك ، ومعنى خاص ؛ فأطلق عبد القاهر على القسم الأول (المعنى العقلي) ، وعلى القسم الثاني (المعنى التخيلي) ، وعلى هذا الأساس تنفي السرقة عن المعنى العقلي ولا تكون إلا في المعنى التخيل ، وإن كان عبد القاهر سينفي السرقة عن هذا المعنى أيضا .

ويستخدم عبد القاهر نظريته في النظم في تقرير مدلول هذين القسمين ؛ فهو يقول إن المشترك العامي والظاهر الجلي الذي قرر أن التفاضل لا يدخله ، والتفاوت لا يصح فيه «إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة ، وساذجا لم يعمل فيه نقش ؛ فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض ، والرمز والتلويح ، فقد صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته ، واستجدله من المعرض ، وكسى من ذلك التعرض - داخلا في قبيل الخاص الذي يَتملك بالفكرة والعمل ، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل»^(١١٨) .

ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم الشركة في المعاني المجردة ، ولكن الصياغة تخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص ، وقد جعل من هذه الفكرة أساسا ثابتا للحكم على المعاني ، ورفع من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفني الذي يبدعه الشاعر ، فيستحق به المعنى حتى لو كان هذا المعنى مكررا مشتركا . وذلك لأنه قد أتى به كما يقول «من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخيل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن منيع الجانب لا يدين لكل أحد»^(١١٩) .

ويتناول عبد القاهر بعد ذلك تأثير هذا التصوير الفني الذي يبدع به الشاعر المعنى فيقول «فلاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعههم ، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعّل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتغلب ، وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم

ثم يسرد سلسلة المصطلحات التي تدل على أنواع السرقات ، وهو ينقلها من كتاب (حلية للحاضرة) للحاتمي ، دون أن يقرها ؛ فهو يقول إنها «ألقاب محدثة ليس لها محمول إذا حققت ، فكلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها في مكان بعض»^(١٢٠) . ثم يذكر مواضع الأخذ الحسن والقيح فلا يضيف شيئا إلى ما قرره النقاد قبله . ويهتم ابن رشيق بنوع آخر من السرقات يجعله من أجلها وهو نظم النثر ، وقد اهتم النقاد بهذا النوع وأخرجوه من حد السرقة ، بخاصة إذا كان النثر مترجما بوصفه إثراء للأدب العربي . وبما ذكره ابن رشيق من أمثله قول عيسى عليه السلام : تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات ، أجل لا يجنى الشوك من العنب .

أخذه صالح بن عبد القدوس فقال :

إذا وتورت امسرا فاحذر عداوته
من يزرع الشوك لا يحصد به عنبا

ويعقب ابن رشيق على ذلك بقوله : «فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق»^(١٢١) .

ويسلك ابن رشيق سبيلا آخر في دراسة السرقات في رسالته (قراءة الذهب في نقد أشعار العرب) ؛ إذ يخصص السرقات في الأنواع البديعية ، ويجعل «المطابقة والتجنيس أنصح سرقة من غيرها ؛ لأن التشبيه وما شاكلة يتسع فيه القول ، والمجانسة والتطبيق يضيق فيها تناوله اللفظ»^(١٢٢) .

وفي هذه الرسالة إشارات نقدية ذكية في تحليل قضية السرقات ، تبين أن ابن رشيق كان مدركا لإمكان استمداد الشاعر بطريقة لا شعورية من المخزون بذاكرته ، وأن رواية الشعر تؤثر في تشابه الإنتاج الأدبي ؛ فهو يقول «يمر الشعر بمسمى الشاعر لغيره ، فيدور في رأسه ، أو يأتي عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديما . وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر . ويجعل ابن رشيق الفرزدق مثلا لذلك لأنه كان «راوية للشعر مكثرا منه»^(١٢٣) .

ويضيف ابن رشيق شيئا جديدا حقا جديرا بالإعجاب والتسجيل ؛ وهي فكرة تختص بشعرنا العربي المحدد بالوزن والقافية الموحدة ، إذ يقول : «والذي أعنته وأقول به ، إنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله ، وكان من الشعراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي ، وأراد المتأخر معنى به فأخذ في نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده كلام الأول نفسه ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وإن لم يكن سمعه قط»^(١٢٤) .

وبعد قرون نجد (جويو) يشير إلى تلك الحقيقة التي سبق أن أشار إليها ابن رشيق ؛ فهو يقول : «إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة ، تصعب عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذي يحدو بعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة في الإتيان بمعان وصور زائفة ، كما فعل (بودلير) وأتباعه في كثير من الأحيان ، فلا أسهل من استخلاص شيء جديد من كلمات قديمة وقواف قديمة تربطها ربطا مستحيلا سخيفا»^(١٢٥) . ويأتي بعد ذلك الناقد العظيم أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن

تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه (١٢٠) .

ويأدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسى الذى يحدثه التصوير الفنى للمعنى المشترك ، يصل تقسيم النقاد للمعاني إلى ثمانية ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس الذى لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المبتدع الخاص الذى ينحصر فيه ادعاء السرقة ، وإن كان عبد القاهر لا يرى هذا الادعاء بل يجوز فيها الاختصاص والسبق ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين .

وقد هاجم عبد القاهر النقاد الذين بالغوا فى ادعاء السرقة والاحتذاء ونسوا أن الاحتذاء سبيل كل مبتدئ ، ولم يفرقوا بين الأمرين ؛ فالسرقة شيء ، والاحتذاء شيء آخر ، كذلك لم يهتموا بغير اللفظ والمعنى وجهلوا وأن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون ؛ فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الخافق إذ هو أغرب فى صنعة خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحل ، فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذى أغواهم واستهوهم وورطهم فيها تورطوا فيه من الجهالات وأداهم إلى التعلق بالمحالات ، وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث (١٢١) .

ولا شك أن عبد القاهر قد وصل إلى علة حقيقية فى قضية السرقات ؛ فليس الأمر مجرد لفظ ومعنى ، وإنما هو صياغة وتصوير أيضا . ولهذا كان المبدأ الذى أخذ به النقاد السابقون فى السرقات وهو أن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به ، غير صحيح طبقا لنظرية عبد القاهر ، وهو يرد هذا المبدأ على النقاد فيقول : « الاستعارة عندكم مقصورة على مجرد اللفظ ولا ترون المستعير يصنع بالمعنى شيئا وترون أنه لا يحدث فيه مزية على وجه من الوجوه ، وإذا كان كذلك فمن أين - ليت شعري - يكون أحق به ؟ » (١٢٢) .

ويجمل عبد القاهر فكرته فى حقيقة الأخذ طبقا لنظريته فى النظم فيقول : « كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحل بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك

لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه ، فإذا لم يتصدى لما ذكرنا من أن يعد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منها لفظة فى معناها إلا أن يترك عقله ويستخف ويعد معه الذى حكى أنه قال : إني قلت بيتا هو أشعر من بيت حسان ، قال حسان :

يُنْشَوْنَ حتى ماهر كلابهم
لا يسألون عن السواد المقبل

وقلت :

يغشون حتى ماهر كلابهم
أبدأ ولا يسألون من ذا المقبل

ف قيل : هو بيت حسان ولكنك قد أفسدته (١٢٣) .

وعلى أساس نظرية عبد القاهر فى السرقات نراه يجعل المعنى المشترك المتداول بين الآخذ والمأخوذ من قسمين : الأول وترى فيه أحد الشعارين قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا وترى الآخر قد أخرجه فى صورة تروق وتعجب ، ويكون ذلك إما لأن متأخرا قصر عن متقدم ، وإما لأن هدى متأخر لشيء لم يبتدئ إليه المتقدم (١٢٤) . والثانى : ترى كل واحد من الشعارين قد صنع فى المعنى وصور ، وهذا يدل على أن المعنى يتقل من صورة إلى صورة (١٢٥) . وعبد القاهر فى هذا النوع لا يهتم بالبحث عن سارق المعنى من الآخر ، ولكنه يحرص اهتمامه فى فكرة تصوير المعنى على أساس أن (الشعر صناعة وضرب من التصوير) كما سبق أن قرر الجاحظ . ويعد عبد القاهر المعنى الواحد الذى يفرغه كل شاعر فى صورة تختلف عن الأخرى ، كالأشياء التى يجمعها جنس واحد ، ثم تفرق بخواص ومزايا وصفات ، كالجئاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحل التى يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد فى الصنعة والعمل (١٢٦) .

ولا شك أن عبد القاهر قد وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفنى بحيث لا تصير تنبعا قائما على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

(إشارات الهوامش)

- (٥) انظر : W. A. Edwards: Plagiarism: p. 95.
(٦) انظر : Encyclopaedia Britannica: Plagiarism .
(٧) انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجاني بتحقيق البجاولى وأبى الفضل إبراهيم ، ط . مطبعة دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥١ م . ص : ٢١٤ .

- (١) انظر : J. W.H. Atkins: Literary Criticism in Antiquity; Vol. 1 : Greek. p. 97.
(٢) انظر نفسه : Vol. Greco — Roman, p. 78. p. 62.
(٣) نفسه :
(٤) انظر : Dictionary of World Literature: p. 436.

- (٨) انظر : الموازنة بين الطائفتين لأبي الحسن بشر الأمدى - نشرة محمود توفيق الكتبي - ط . مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤٢ م . ص : ١٢٣ .
- (٩) نفسه : ٢٧٦ .
- (١٠) انظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده للحسن بن رشيق القيرواني ، نشرة محمد بدر الدين النعمان ط . مطبعة السعادة بالقاهرة سنة ١٩٠٧ م ، ٢ : ٢١٥ .
- (١١) انظر طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي بتحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدين ١٩٧٤ ، ٢ : ٧٣٣ ، ٧٣٤ .
- (١٢) انظر الشعر والشعراء لأبي قتيبة ط . مطبعة بريل في ليدن سنة ١٩٠٢ م - نشرة دي جويه ص ٥٤ .
- (١٣) نفسه : ٥٣ .
- (١٤) انظر : المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي لأبي وكيع التنيسي نقلًا عن النسخة الخطية في مكتبة برلين : ورقة ٨ .
- (١٥) اللسان مادة جلب . وقد فسره ابن الأعرابي بقوله : معناه أجتلب شعري من غيري ؛ أي أسرقه واستمنه .
- (١٦) معاهد التنصيص لعبد الرحيم العباسي ط . المطبعة البهية المصرية سنة ١٣١٦ هـ ، ٢ : ١١٢ .
- (١٧) انظر : شرح المقامات الحريرية لأبي العباس الشريشي ، ط . بولاق - القاهرة سنة ١٣٥٠ هـ : ٣٥٥ .
- (١٨) انظر ديوان حسان بن ثابت بتحقيق سيد حنفي حسنين ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٨٩ .
- (١٩) انظر طبقات فحول الشعراء ، ١ : ٥٨ .
- (٢٠) نفسه ١ : ٥٥ ، والشعر والشعراء : ١٤ .
- (٢١) انظر : الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن بن المنظفر الحائمي - بتحقيق محمد يوسف نجم - نشر دار صار - بيروت سنة ١٩٦٥ : ٥١ .
- (٢٢) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦ .
- (٢٣) انظر ديوان أبي تمام بتحقيق عبده عزام ونشر دار المعارف بمصر ٤ : ٣٠٨ ، ٣٠٩ .
- (٢٤) انظر ديوانه بتحقيق حسين نصار ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١ : ٢٦٩ - ٢٧٤ .
- (٢٥) انظر : معاهد التنصيص ٢ : ١١٣ ، ١١٤ .
- (٢٦) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦ .
- (٢٧) انظر : المقامة الشعرية .
- (٢٨) انظر فوات الوفيات لأبي شاذان الكندي ٢ : ٢٧٢ .
- (٢٩) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطف أحمد إبراهيم ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ م : ١٧٨ .
- (٣٠) انظر : النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، نشر مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٨ م : ٣٠٧ .
- (٣١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطف إبراهيم : ١٧٧ .
- (٣٢) انظر : الفهرست لأبي النديم نشرة جوستاف فلوجل ط . ليبزج سنة ١٨٧٢ م : ٧١ .
- (٣٣) نفسه : ٧٣ .
- (٣٤) انظر : معجم الأدباء لياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي سنة ١٩٣٨ ، ١١ : ١٦٤ .
- (٣٥) انظر الفهرست : ١٤٦ ، ومعجم الأدباء ٣ : ٩٠ .
- (٣٦) انظر : الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - نشرة عبد السلام هارون : ٣١١ : ٣ .
- (٣٧) انظر : الشعر والشعراء : ١٣ .
- (٣٨) نفسه : ٤٠ .
- (٣٩) نفسه : ٥٣ ، ٥٤ . الخ .
- (٤٠) نفسه : ٥٥ .
- (٤١) انظر : الشعر والشعراء : ١٣٠ .
- (٤٢) نفسه : ٥٢٨ .
- (٤٣) انظر طبقات الشعراء المحدثين لعبد الله بن المعتز بتحقيق عبد الستار فراج - نشر دار المعارف بمصر ١٩٥٦ م : ١٤٢ .
- (٤٤) انظر : معجم الأدباء ٧ : ٩١ .
- (٤٥) نظر : الموازنة : ١٠٠ .
- (٤٦) انظر : الفهرست : ١٤٩ ، معجم الأدباء ٧ : ٧٥ .
- (٤٧) انظر : الموازنة : ٢٧٧ .
- (٤٨) انظر : سرقات أبي نواس لمهلل بن يموت بن المزروع بتحقيق الدكتور محمد مصطفى هدارة - نشر دار الفكر العربي سنة ١٩٥٧ : في مواضع مختلفة .
- (٤٩) عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طاطبا العلوي نشر طه الحاجري ومحمد زغلول سلام - المكتبة التجارية بالقاهرة : ١٨ .
- (٥٠) نفسه .
- (٥١) نفسه .
- (٥٢) نفسه : ٢٠ .
- (٥٣) مبادئ علم النفس العام للدكتور يوسف مراد ط . دار المعارف بمصر ١٩٥٤ : ٢٤٨ .
- (٥٤) انظر Allen, Walter : Writers on Writing, Phonix House London 1948 : p. 81.
- (٥٥) نفسه : p. 46.
- (٥٦) انظر Plagiarism: 4
- (٥٧) أخبار أبي تمام لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ٥٣ .
- (٥٨) انظر : الفهرست : ١٥٥ ، ومعجم الأدباء ٨ : ٨٥ .
- (٥٩) انظر : معجم الأدباء ٨ : ٨٨ .
- (٦٠) الموازنة : ٢٧٦ .
- (٦١) نفسه .
- (٦٢) الموازنة : ٣٢١ .
- (٦٣) نفسه : ١٤٢ .
- (٦٤) نفسه : ٤٥ .
- (٦٥) نفسه : ٧ .
- (٦٦) نفسه : ١٤ .
- (٦٧) نفسه : ٧ .
- (٦٨) نفسه : ٤٦ .
- (٦٩) انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لأبي عبيد الله بن عمران المرزباني ، ط . المطبعة السلفية بالقاهرة سنة ١٣٤٣ هـ : ١٢ .
- (٧٠) نفسه : ٢٩٣ .
- (٧١) نفسه : ١٠٦ .
- (٧٢) نفسه : ٣١٢ .
- (٧٣) انظر : الكشف عن مساوي شعر المتنبي لأبي القاسم إسماعيل بن عباد - نشرة مكتبة القدسي سنة ١٣٤٩ هـ : ١١ .
- (٧٤) نفسه : ٢١ .
- (٧٥) انظر : حلية المحاضرة لمحمد بن الحسن الحائمي - نسخة القرويين بالمخطوطة بقاس رقم ٤٣٣٤ : ورقة ٨ .
- (٧٦) انظر : الموضحة : ٩٧ .
- (٧٧) نفسه : ٩٨ - ١٠١ .
- (٧٨) نفسه : ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٧٩) الموضحة : ١٤٣ - ١٤٩ .
- (٨٠) نفسه : ١٤٩ - ١٥٢ .
- (٨١) الرسالة الحائمية ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية) ط . مطبعة الجوائب بالقسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ : ١٤٤ .

- (٨٢) نفسه : ١٤٦ .
 (٨٣) نفسه .
 (٨٤) نفسه : ١٤٨ .
 (٨٥) النقد المنهجي عند العرب : ١٧٦ .
 (٨٦) انظر : الصبح المنى عن حيشة المتنبي - للشيخ يوسف البديعي - نشر مكتبة عرفة بدمشق - ط . مطبعة الاعتدال سنة ١٣٥٠ هـ : ١٢٠ .
 (٨٧) انظر : المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي : ورقة ٢ .
 (٨٨) نفسه : ورقة ٣ .
 (٨٩) العمدة ٢ : ٢١٦ .
 (٩٠) الإبانة عن سرقات المتنبي لفظاً ومعنى لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدى ، بتحقيق إبراهيم الدسوقي البساطى - نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٦١ م : ٣ .
 (٩١) الإبانة : ٩ .
 (٩٢) انظر : الوصاية : ١٦٠ .
 (٩٣) نفسه : ١٨٣ .
 (٩٤) نفسه : ٢٠٦ .
 (٩٥) نفسه : ٢٠١ .
 (٩٦) نفسه : ٥٢ .
 (٩٧) نفسه : ١٨٣ .
 (٩٨) نفسه : ٢١١ .
 (٩٩) نفسه : ٢١٦ .
 (١٠٠) انظر : كتاب الصناعتين لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، بتحقيق البجاوى وأبي الفضل إبراهيم : ٦٩ .
 (١٠١) نفسه : ١٩٦ .
 (١٠٢) الحيوان : ١ : ٤ .
 (١٠٣) انظر : كتاب الصناعتين : ١٩٦ .
 (١٠٤) كتاب الصناعتين : ٢٣٠ .
 (١٠٥) نفسه : ٦٩ .
 (١٠٦) نفسه : ١٩٦ .
 (١٠٧) العمدة ١ : ١٧٦ .
 (١٠٨) نفسه : ١ : ١٧٧ .
 (١٠٩) نفسه : ٢ : ٢١٥ .
 (١١٠) نفسه : ٢ : ٢٢٤ .
 (١١١) قراصة الذهب في نقد أشعار العرب للحسن بن رشيق القيروانى - نشر الخاتجى ط . مطبعة النهضة بمصر سنة ١٩٢٦ م : ١٨ .
 (١١٢) نفسه : ٤٢ .
 (١١٣) نفسه : ٤٣ .
 (١١٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجويو ، وترجمة سامى الدروبي - نشر دار الفكر العربى سنة ١٩٤٨ : ١٧٦ .
 (١١٥) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ط . مطبعة الاستقامة بالقاهرة سنة ١٩٤٨ م : ٢٩٩ .
 (١١٦) نفسه : ٣٠١ .
 (١١٧) نفسه : ٣٠٢ .
 (١١٨) نفسه : ٣٨٦ .
 (١١٩) نفسه : ٣٨٨ .
 (١٢٠) نفسه : ٣٨٩ .
 (١٢١) دلائل الإعجاز : ٣٦٨ .
 (١٢٢) نفسه : ٣٧٠ .
 (١٢٣) نفسه : ٣٧٣ .
 (١٢٤) نفسه : ٣٧٤ .
 (١٢٥) نفسه : ٣٨٥ .
 (١٢٦) نفسه : ٣٨٨ .



مركز تحقيق تكملة علوم اسلامی

خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام

الهادي الجطلاوي

لقد استأثر أبو تمام منذ القرن الثالث باهتمام النقاد والشرّاح ، وتمادى ذلك بعد وفاته (٨٤٥ م / ٢٣١ هـ) أمدا طويلا ، ولم تقدر شهرة المتنبي وأبي العلاء أن تحذ من إقبال الناس على شعره والكلام في معانيه . ذلك لأن أبا تمام يمثل منعرجا في تاريخ الشعر العربي ، قام فيه التنظيم أساسا على الاستعارة والمحسنات البديعية بطريقة مبالغ فيها ، لم يألّفها الناس من قبل ؛ فكان أن قامت من أجل ذلك معركة أدبية حامية ، انقسم الناس فيها طائفتين : مناصر لأبي تمام ومعارض له .

أما المؤيدون من أمثال الصولي فقد رأوا في الطائي وأسا في الشعر ، مبتدئا لمذهب سلكه كلُّ محسن بعده ، فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائي ، وكلّ حافظ بعده ينسب إليه ويقفى أثره^(١) . أما المنتصبون عليه - وهم كثر - فقد طعنوا في مذهب ، وألّخوا على نقائصه ؛ فقال الأمدى : « ... لأن أبا تمام شديد التكليف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة ... »^(٢) . وقال فيه الجرجاني : « ... فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح في غير موضع من شعره ... فتعسف ما أمكن وتفلغل في التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ... ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كلَّ غثٍ ثقیل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ... وهذه جريرة التكلف »^(٣) .

يتوخاها العرب في شرح النص الأدبي ، والتطور المحتمل الذي قد تشهده تلك الطريقة ، ونأمل أن نفع في تلك الشروح على بعض الخصائص التي من شأنها أن تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتبهر السبيل إلى بعض المناهج العلمية المجدية في ممارسة الأثر الأدبي على أساس أن التجربة العربية في شرح النص قديمة طويلة ؛ فمن أدرانا أنها لا تحمل في طياتها دررا ونفائس مكنونة ومحجبة في صدقات مغلقة وملقاة في الأعماق ، لم يغص عليها الباحثون العرب ! وهذا موطن من مواطن الطرافة في عملنا من حيث إنه يسعى إلى إحياء بعض التراث العربي ، ويكشف النقاب عن مرحلة أساسية من تاريخ الأدب العربي ، إذ إننا لا نعرف من توفر من النقاد والدارسين على النظر في شرح الدواوين وتحليلها تحليلًا عميقًا ، وإجلاء خصائصها اللهم إلا إذا استثنينا أعمال بعض المحققين لهذه الشروح ، وما قدموا به

ولقد انتفع الأدب والنقد من تلك الخصومة أيما انتفاع ، واستفاد منها شرح الشعر بخاصة أيما استفادة ؛ فكانت الشروح على ديوان أبي تمام كثيرة غزيرة ، بمقتضى ما فيه من المعاني البعيدة والاستعارات الغريبة . وما كان يغتفر للشارح أن يغفل عن الظواهر الأسلوبية المميزة في شعره ، وقد اعتمد عليها شعره وانفرد بها مذهب ؛ فالاهتمام بمواطن التجديد والخروج على المألوف محتمل متوقع . أضف إلى ذلك أن تعدد التفاسير أمر إيجابي سيمكننا من المناظرة بين مختلف الشروح على ديوان أبي تمام ، وسييسر علينا إدراك ما قد يحصل من التطور في عملية الشرح عبر العصور .

وباختصار فنحن نعد الشروح التي عملها الشرّاح على ديوان أبي تمام مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن نستشف منها الطريقة التي كان

لها^(٤) ، وأعمال بعض الأساتذة في ممارسة النص الأدبي عند العرب^(٥) .

شرح ديوان أبي تمام :

وشرح شعرا أبي تمام كثيرون ، إلا أن مصنفاتهم في أغلبها قد عبث بها يد الزمان فلم يبق منها إلا القليل ، لكن من حسن الحظ أن عمداً أحد هؤلاء الشراح ، وهو الخطيب التبريزي إلى جمع منتخبات عريضة منها في شرحه ، وبذلك أسدى إلى اللغة العربية خدمة جليلة لا تنكر . قال التبريزي في مقدمة عمله : « . . . وأنا إن شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره ، وأذكر من غريبه وإعراجه ، ومعانيه وأخباره ، ما لا بد منه ، وأشير إلى ما ذكره أبو العلاء من الأبيات المشككة في مواضعها ، وإلى ما ذكره أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي في كتابه المعروف « بالانتصار من ظلمة أبي تمام » ، وإلى ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى في معاني شعره ، وما ذكره أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ، وما وقع إلى مما روى عن أبي علي المعروف بالقال ، وغيره من شيوخ المغرب . . . »^(٦) .

غير أن من هؤلاء الشراح من كانت مشاركتهم ضعيفة بحيث لا تكون مادة كافية تخضع للدرس ، مثل أبي عبد الله الخطيب صاحب كتاب « مبادئ اللغة » ، والعبدي ، والأمدى الذي كان ناقداً أكثر منه شارحاً . وقصرنا النظر على خمسة شراح وضعوا شروحا على ديوان أبي تمام ، هم على التوالي : أبو بكر الصولي ، المتوفى سنة ٣٣٥هـ ، وقد رمز إليه التبريزي بحرف (ص) ، فالخارزنجي المتوفى سنة ٣٤٨هـ ، ورمز إليه بحرف (خ) ، فالمرزوقي المتوفى سنة ٤٢١هـ ، ورمز إليه بحرف (ق) ، وأبو العلاء المعري المتوفى سنة ٤٤٩هـ ، ورمز إليه بحرف (ع) ، وأخيراً التبريزي ، المتوفى سنة ٥٠٢هـ ، ولم يرمز إلى نفسه بحرف .

تقييم عمل الشراح على ديوان أبي تمام :

إن مراحل شرح الشعر في الأدب العربي أربع : مرحلة أولى ، هي مرحلة رواية الشعر العربي وتنقله تناقلاً شفويا ، وكان حظ الشرح فيها ضعيفا ، لأنه لم يكن يقصد لذاته ، بل كان عرضيا يمنح إليه الراوي أو المنشد من حين إلى آخر ليفسر كلمة غريبة أو تركيبيًا غامضا .

أما المرحلة الثانية فهي التي يمثلها الصولي أساسا في أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع ، وتتميز بجمع الدواوين الشعرية وتدوينها ؛ فالصولي قد جمع أكثر من عشرة دواوين لكبار الشعراء العرب ، وكان أول من رتبها على حروف المعجم ، وكان أول من شرح ديوان أبي تمام ، ومعه كانت الانطلاقة الجدية لشرح الشعر بوصفه فنا أدبيا قائم الذات ، مستقلا بنفسه .

أما المرحلة الثالثة فقد بلغ فيها شرح الشعر درجة النضج والاكتمال ؛ وهي التي نسميها مرحلة القمة ، يعقبها عصر الانحطاط في المجتمع العربي الإسلامي . ويمثل هذه المرحلة ثالث من الأدباء هو المرزوقي والمعري والتبريزي في القرن الرابع والخامس للهجرة ، وكانت لكل واحد منهم مصنفات كثيرة في شرح الشعر .

أما المرحلة الرابعة فقد جاءت في عصر النهضة ، وكانت الغاية منها إحياء التراث العربي بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستفاد

من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ويبدو لنا أن هذه المرحلة الأخيرة يميز تقسيمها كذلك إلى دورين اثنين : دور أول ، لا يجاوز بداية القرن العشرين ، ويمثله اليازجيان وعبد الرحمن البرقوقي وانكب جميعهم على شرح ديوان المتنبي ، ودور ثان قريب ، فيه أخذ الدارسون العرب يعيدون النظر في التراث بمنظار العلوم اللسانية والأسلوبية المعاصرة .

ولعلنا من الواضح أن كلامنا هنا سيقصر على مرحلتين النشأة والقمة في الحقبة الزمنية المتراوحة بين القرنين الثالث والخامس للهجرة ، وهي تعد أخصب الفترات في تاريخ شرح الشعر في المستوى الكمي على الأقل .

وأول ما تجدر الإشارة إليه هو أن جميع الشراح الذين تعرضنا لهم كانوا قد اشتغلوا في شرح ديوان أبي تمام بمشاغل مشتركة بينهم ، وكانت تلك المشاغل ثلاثة أصناف : منها : « تتعلق بالإبانة عن معنى البيت الشعري ، وهي الشرح اللغوي ، والشرح الدلالي ، ومشكلات الرواية (وهذه - من غير شك - مشاغل رئيسية ، إذ لها مساس بتوضيح المعاني) ؛ ومنها ما يتعلق بشكل النص المشروح من حيث هو خلق أدبي شعري (وهي المشاغل العروضية والإيقاعية والبلاغية) ؛ ومنها أخيرا مشاغل ثانوية لا تتعلق بشرح معاني البيت بصفة مباشرة ، وإنما هي ضرب من الاستطراد ليس البيت سوى منطلق له وتعلق (وهي المشاغل اللغوية بالمعنى الواسع للكلمة أي القضايا المعجمية والنحوية والصرفية) .

ويدهى أن الشراح جميعهم وإن اشتركوا في هذه المشاغل جميعها فإن إقبالهم عليها بنسب متفاوتة أو متباينة ، وفقا لانتساب الشارح لهذا الجيل أو لذاك ، ووفقا للمفهوم الذي يتصوره الشارح لعملية شرح الشعر . ولهذا فنحن نتساءل أولا وقبل كل شيء عن دواعي الشرح وغايته بوصفه عاملا من أهم العوامل التي توجه تفاسير الشراح ، وتولد الخصائص المميزة ، والمواطن الطريفة .

دواعي الشرح والغاية منه :

جرت العادة عند الكتاب والأدباء أن يكتب الواحد منهم كتابا تلبية لطلب من أحد المنعمين من الوزراء والأمراء ، أو أن يهدي إليه الأديب إنتاجه تقريبا ورزقي ، وقد كان هذا شأن جل شراح ديوان أبي تمام ؛ وما ذلك إلا سبب خارجي ثانوي لعمل الشرح . أما الدوافع الحقيقية له فتكمن - في اعتقادنا - في خروج أبي تمام على الناس بمذهب شعري متميز أحدث في عصره ضجة ، وقسم الناس فريقين ، بين متعصب له ، مقتد به ، ومتعصب عليه ، طاعن فيه ، فكان أن قامت معركة أدبية حمل أبو تمام لواءها في حياته ، وتواصلت طويلا بعد مماته . ولم تكد شهرة المتنبي بعد ذلك تغل منها أو تضعف من حدتها . ولقد كان شرح ديوان أبي تمام في كلتا المرحلتين اللتين نتحدث عنها من أنصار الطائفة ومن المتعصبين له . ولعل أشدهم حماسة واندفاعا أبو بكر الصولي الشارح الأول الذي خرج بالشعر من مرحلة الجمع والتبويب إلى مرحلة شرح المعاني . ولقد استأثر أبو تمام ، دون سواه من الشعراء ، بهذه الخطوة عنده . وما فضله الصولي إلا لإعجابه به ومناصرته له . وقد عبر عن ذلك في غاية الوضوح والصراحة في كتابه « أخبار أبي تمام » ؛ قال : « . . . ومنزلة عائب أبي تمام - وهو رأس في

وضعف في التأويل ، في حين لم يكن مشكل تعدد التأويلات في التفسير مطروحا في عهد الصولي لقرب ما بين الشارح والشاعر .

ولقد برزت من جهة أخرى في مرحلة القمة ظاهرة مميزة ، وطغت حتى كادت تنسى الشارح الاهتمام بشرح المعاني ، هي ظاهرة الاستطراد اللغوي ، بالمعنى الواسع لكلمة «اللغة» ؛ أي ما تعلق فيها بالمعجمية والنحو والصرف . وقد فشا ذلك في القرن الخامس ، وعده التبريزي من عيوب شرح الشعر . ومن ثم فقد وعد في كل ما وضعه من التفاسير أن يتجنب الإطالة ، وأن يعتمد إلى الإيجاز ؛ فقال - مثلا - في مقدمة شرحه للمفضليات : «... فذكرت أن بعض الشروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة ، والاستشهادات عليها ؛ ومع طوله فكثير من معاني الشعر غير معلوم منه . وبعض الشروح يذكر فيه تفسير البيت مما يتعلق به ومما لا تعلق له به ؛ وإيراد ما يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب . والغرض من شرح هذه القصائد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به ما في الشعر من الغريب والإعراب ، والمعاني ، دون ما يتشعب من اللغة والإعراب لئلا يشغل القارئ له ، والناظر فيه ، عن الغرض المقصود...» (١٢) .

فالغرض المقصود هو الإفصاح عن المعاني بما قل ودل . غير أن التبريزي نفسه لم يف في كثير من الأحيان بما وعد به من الإيجاز ؛ فلقد جرفه تيار العصر ووقع فيها عابه على غيره ، من الإطالة المملة . ولعل أمرين اثنين يفسران الميل إلى ذلك الاستطراد اللغوي : أحدهما أن الفنون اللغوية من معجمية ونحو وصرف ، قد اكتملت وتبلورت في القرن الرابع ، وصنفت فيها كتب جامعة مبوية ، مستعمدة مادتها للتدريس في القرن الخامس . والأمر الثاني هو انتشار المؤسسات التعليمية ، يكون الشعر فيها مادة علمية ثرية ومتنوعة ، ومن خلالها تلقن فنون الأدب في أشعار العرب وأخبارهم وأيامهم ، ويكون الشعر مادة تطبيقية عملية سائغة ، تستغل لإثارة القضايا اللغوية المختلفة وبسط القول فيها ، إلا أن الجانب اللغوي فاق الجانب الأدبي ، فكانت شروح المعري والتبريزي - مثلا - شروحا لغوية موسوعية ذات نزعة تعليمية ؛ وهذا ما لم يكن في مرحلة النشأة .

ولقد كانت للتبريزي غاية طريفة في عمله ، تنذر بالانحدار بعد بلوغ القمة ، وهي جمعه لمختلف شروح ديوان أبي تمام ، والتلفيق بينها ، وكأنه بذلك يعلن عن انغلاق باب الاجتهاد في شرح الشعر ، وكان السلف لم يترك للخلف ما يضيف ، وكأنه حكم على الأجيال الناشئة أن تكون عالة على الأجداد فيها صنفوه . ولم يتعلق هذا الأمر بفن شرح الشعر وحده ، بل شمل كل مجالات القصيدة واللغة والأدب .

خصائص الشرح عند الجليلين

المنهج المتبع في الشرح :

لقد اتبع الشراح في طوري النشأة والقمة منهجا في الشرح واحدا ؛ إذ قام عندهم جميعا على وحدة معنوية مستقلة هي البيت الشعري ، وهم في ذلك إنما يعتمدون على المفهوم السائد للشعر ، القائم على استقلال البيت بذاته . قال ابن خلدون في حد الشعر : « هو كلام مفصل قطعاً قطعاً ، متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير من

الشعر ، مبتدئاً لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائي ، وكل حافظ بعده ينسب إليه ، ويقفى أثره - منزلة حقيرة يصاب عن ذكرها الذم ، ويرتفع عنها الوهدة» (١٣) . وقال : «... وما ضر أبا تمام قول هؤلاء ، كما أنه لا يضر البحر أن يقذف فيه حجر ولا ينقص البذر أن ينبجه الكلب» (١٤) . وقال في تبيان فضل أبي تمام وتبريزه : «... وليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعاني ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبي تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ورشحه ببديعه ، ونظم معناه فكسان أحق به...» (١٥) .

وإذن فإن كان ما دفع الصولي في مرحلة النشأة إلى شرح ديوان أبي تمام إنما هو حبه للشاعر ورغبته في الذب عنه والرد على أعدائه ، فإنه يسعى لا إلى توضيح معاني شعره فحسب ، بل إلى ترغيب الناس في قراءة شعره كذلك ، حتى يجعل منهم أنصارا ، ويسعى إلى تنفيذ أقوال الطاعنين عليه حتى يخرج شعر الشاعر جيلا رائعا لا تشوبه شائبة . ولقد قال الصولي هذا في الرسالة التي بعث بها إلى صاحبه يهديه كتاب «أخبار أبي تمام الطائي وشعره» ؛ قال : «... فعرفتني أن تكمل ذلك (أي أخباره) لك ، ويلوغي فيه أقصى إرادتك ، إتباعي أخباره بعمل شعره كله ، معربا مفسرا ، لا يشذ منه حرف ، ولا يغمض منه معنى ، ولا ينبوعه فهم ، ولا يمجج سمع ، فأسرعت بذلك إجابتي ، وعملته بالفكر نيتي...» (١٦) .

والحقيقة أن الصولي لم يشرح شعر أبي تمام كله . وكذلك كان الأمر عند من وليه من الشراح ؛ فهم جميعا لم يشرحوا إلا نصيبا من ديوان أبي تمام ، ولقد كان التبريزي أكثرهم توسعا فيه ؛ ويبدو أنهم لم يتناولوا من شعر الطائي إلا ما استغلق واستعصى على الفهم ، فشرحوه وعدوه معينا على شرح بقية الديوان ، على أساس أن الشعر يشرح بعضه بعضا ، لما فيه من التشابه والتكرار ؛ فيكفي أن يبتدى القارئ إلى مذهب أبي تمام في النظم حتى يكون له ذلك كالمفتاح يلج به بقية شعره في منتهى اليسر .

قال المرزوقي : «... ثم سألت أن أتبع مشاهير كلماته فالتقط من فقرها ما يقتضي تبين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط ، لتجعل ذلك دليلا يهتدي إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يهدي على ألطف ما فيه...» (١٧) .

وباختصار فإن الدافع إلى شرح شعر أبي تمام في طور النشأة هو توضيح معانيه ، ورفع ما يتعمده الشاعر من الإعراب والغموض ، لا خدمة للقارئ ولا خدمة للشعر ، بل خدمة للشاعر والمذهب الذي يمثلته .

أما في مرحلة القمة فقد تواصلت من جهة العناية بشرح المعاني . ولكن بمقتضى البعد الزمني عن عصر الشاعر ، وتعدد الشروح لشعر الطائي بعامة ، ولأبياته المشكلات بخاصة ، أصبحت العناية من العمل - لا سيما مع المعري - تتمثل في البحث عن المعنى الأصح للبيت ؛ أي أن الشارح يحاول جاهدا - وهو من أنصار أبي تمام - أن يهتدي إلى المعنى الذي قصده الشاعر ، مستعينا في ذلك بمذهبه في الشعر ، ومتجنباً كل ما قد يدسه العائبون من تحريف في الرواية

الكلمة ، والرجوع بها إلى المادة الثلاثية التي منها أخذت ؛ فإن كانت الكلمة المشروحة إسما في حالة الجمع صيراه إلى المفرد ، وذكر أصله . فإذا كان ثلاثياً مزيداً ذكرنا وزنه ، وعاداه إلى الثلاثي المجرد فجاءا بمعناه الأصلي ، ثم بمعانيه الثواني المتفرعة عن المعنى الأساسي الأول ، واستشهدا على ما يقدمان بشواهد شعرية خاصة وغزيرة . وكانت هذه السبيل في الشرح اللغوي مطردة عند الرجلين ؛ وهي لا تكاد تختلف عن أعمال المعجميين ، لولا شمولها وإلمامها بجميع الأوزان المشتقة للمادة الثلاثية .

غير أن الشرح اللغوي سيعرف مع التبريزي ذاته تفهقرا وتراجعا في عمقه واتساعه على أساس أن الإطالة في بسط المعارف اللغوية قد تحيد بالقارئ عن الغرض الجوهرى من شرح الشعر ، ألا وهو توضيح المعاني ؛ فعاب تلك الإطالة - وإن كان قد وقع فيها - لكنه في جانب مهم من شرحه توخى الشرح اللغوي الموجز . ولعله بذلك يمهّد لمرحلة في الشرح تلي القمة ، ويكون الاختصار فيها على ما قلّ ودلّ .

٢ - النقد اللغوي :

كاد الشرح في مرحلة النشأة مع الصولى يكون خلوا من الآراء النقدية الشخصية ؛ فلم نر الشارح يفصح عن مواقفه الخاصة إلا في مناسبات قليلة ، كتلك التي انتقد فيها الخصوم أبا تمام فانبرى يدافع عنه متحاملاً تحاملاً صريحاً عليهم ، يدفعه إلى ذلك حبه لأبي تمام وتعصبه له . قال الصولى في شرح بيت ١٨ في ٥١ ج ٢ ص ٨٥ : « قد عاب هذا على أبي تمام من لا يعلم الشعر ولا يعرف اللغة ؛ وأبو تمام شاعر قوى في علم اللغة وأيام العرب وأخبارها وأمثالها ، وهو يستعمل هذا كثيراً في شعره ، ويقصده ويطلبه ويعرف فيه ؛ وآفته عند قوم أنهم لا يفهمون محاسنه فيعادونه ، والأحق عدو ما جهل . . . »

فنقد الصولى لم يكن نقداً موضوعياً ؛ إذ هو لم يميز - أو لم يفصل - بين الأثر وصاحبه ، فكان نقده مبنياً على مواقف مسبقة ، فيها إعجاب بالشاعر وإطراء له ، وفيها نقمة على المنتقدين وتناول عليهم .

وكذلك صنع المرزوقي بعده ؛ فقد كان متعصباً لأبي تمام ، وقد أغلظ القول لمن طعن في شعره ، فقال مثلاً : « عدل هذا العائب عن طريقة الصواب ، وجهل ما قال أبو تمام فعده ذنباً . . . » (١٤) ، وبرأ أبا تمام من كل ما ألصق به من التهم ، واضعاً العيب في غيره لا في شعره . قال : « أعلم أن هذا المتكلم يفهم عن الرجل ما قاله ، فأخذ ينكر عليه ما لم يدركه . . . » (١٥) .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر بأنه ظهر في القرن الرابع رجال جمعوا في عملهم بين شرح الشعر ونقده ، بل لقد كانت أعمالهم إلى النقد أقرب ، ومنهم الحسن الأمدى ، الذى ألف كتاب « الموازنة بين أبي تمام والبحترى » ، وسعى إلى إقامة نقد نزيه وموضوعي ، مسبق بشرح الشعر ، ومعتمد عليه ، يستخرج منه الحجج والأدلة المادية للفصل بين الشاعرين بأحكام معللة عادلة . قال الأمدى في مقدمة كتابه : « . . . ولست أحب أن أطلق القول بأيها أشعر عندى ، لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر في امرئ القيس والناطقة وزهير

كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً . . . وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه ، حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تاماً في بابه ، في مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك . . . » (١٦) .

ولقد عمل الشعراء على التقيد بهذا الحكم في نظمهم ، إلا أن ذلك لم يأت دائماً لهم ولم يتيسر ، حتى أنه أصبح من الجائز بل من العادى أن يضيق البيت الواحد عن المعنى الواحد فيفيض على بيتين أو ثلاثة ، وذلك هو التضمن في علم العروض .

لكن الغريب في الأمر هو أن الشراح قد التزموا بشرح البيت الشعري بمغزل عن بقية الأبيات في القصيدة ، برغم ما يربط بينها أحياناً من التكامل المعنوي أو البنى ، كالجمل المتلازمة ، أو تركيب الحصر والاستثناء وما شابهه . . . ولم يشذوا جميعهم عن ذلك إلا قليلاً . فهم لم ينظروا إلى القصيدة بوصفها وحدة معنوية ، ولم يعينهم أن يذكروا موضوعها ، وأن يقفوا على مختلف مراحلها ، وأن يؤلفوا بينها .

أما منهم في شرح البيت الشعري فمتشابه كذلك ؛ إذ هم يوزعون الشرح في قسمين كبيرين : شرح لغوي ، وشرح معنوي ؛ لكنهم لم يسلكوا طريقة مطردة جلية في ترتيب القسمين . فمن الشرح ما هو معنوي خالص ، وتواتره ضعيف ؛ ومن الشرح ما هو لغوي خالص ، وتواتره ضعيف أيضاً ؛ والأغلب أن يكون الشرح لغوياً معنوياً ، وأن تتقدم فيه اللغة على المعنى ، ويكون الربط بينهما صريحاً بعبارة من قبيل : « والمعنى . . . » ، « ويقول . . . » ، « وأراد . . . » .

١ - الشرح اللغوي :

لقد كنا فصلنا في بحثنا الشرح اللغوي عن الشرح المعنوي . وإنما كان ذلك فصلاً منهجياً ؛ لأنها في الأصل مترابطان ؛ فقد يكونان متداخلين متلازمين .

ولقد شهد الشرح اللغوي تطوراً ملحوظاً بين مرحلة النشأة ومرحلة القمة ، من القلة إلى الوفرة ، ومن البساطة إلى التركيب والتعقيد ؛ ففي مرحلة النشأة كان الشرح اللغوي ضعيف العدد ، وكان في غاية الإيجاز . وقد تمثل في غالب الأحيان في شرح اللفظة بمرادفة لها ، فكان الشارح شحيحاً بعلمه وجهده ، لا يعطى القارئ إلا القدر الضئيل من التفسير اللغوي الذى يستدعيه فهم البيت ، بل لعله مقصر أحياناً في حق اللغة ، عندما يسكت عن توضيح بعض المفردات التي يتوقف فهم البيت على إيضاها .

ولقد مر الشرح اللغوي - قبل أن يبلغ أوجه مع المعرى والتبريزي - بمرحلة انتقالية ومسطى مع المرزوقي ، كان له فيها حظ أوفر من العناية ؛ فقد زاد عدده نسبياً ، وتوسع فيه الشارح بعض التوسع .

أما أبو العلاء المعرى فكان القمة في الشرح اللغوي ؛ كان بحراً لغوياً زائحاً ، وكان يندق على القارئ بفوائد لغوية جمة ، تضامى وتنافس المادة اللغوية في أمهات المعاجم ؛ مثل « لسان العرب » ، إذ كان أبو العلاء ، وكذلك التبريزي ، حريصين على التعريف باشتقاق

مبتدلة وردية من جهة أخرى . فإلى جانب تلفظهم جميعا بمثل هذه النعوت التقييمية في اللغة ، كانت مصادرهم وشواهدهم اللغوية دليلا قاطعا على مراعاتهم للشروط الزمانية والمكانية التي حددها علماء اللغة لصحتها وفصاحتها . لقد استمدوا شواهدهم الشعرية أساسا من الشعر الجاهل ومن شعر المخضرمين ومن شعر الأمويين ، وما كادوا يلتجئون إلى شعر المولدين العباسيين ، وكأنهم بذلك يؤكدون قول الأصمعي « ختم الشعر بابن هُرْمَة » - وقد توفي سنة ١٧٠ هـ . أما شواهدهم النثرية فهي خاصة من القرآن فالحديث فكلام بعض المقرئين أو الخلفاء الراشدين .

وقد لاحظنا أنه كانت لأبي العلاء المعري مواقف لغوية طريفة وجريئة ، برغم إيمانه - كغيره من الشراح - باللغة العربية الفصيحة ، واحتجاجه عليها بشعر القدامى . وذلك أن المعري قد أولى لغة العامة ولغة المولدين من العناية أكثر مما أولوا ، وكان لا ينكر عليهم لغتهم ، ولا يحقر منها ، بل كان يعدها واقعا لغويا يزكيه الاستعمال ، فاعترف به ، واعترف بأن تطور اللغة أمر بدهي ؛ ولذلك تميز عمله ، وامتاز بأنه كان يحرص على تتبع التطور الدلالي للكلمة المشروحة ، مبينا معناها الأصلي الأول ، ومعددا معانيها الثواني التي اكتسبتها بمرور الزمن وتغير الأحوال .

وفي الجملة فقد كان الشراح ملتزمين في عملهم بمبدأ المحافظة على سلامة اللغة ، والدفاع عنها ، خشية أن تنحط ، وأن تسرب إليها الأخطاء والتحريف والتشويه ، لاسيما في المدن وفي التخوم ، حيث الاختلاط بالأعاجم أكثر .

وتلك وجهة نظر لا تؤيدها - طبعا - الاتجاهات اللسانية الحديثة ، المؤمنة بتطور اللغة ، والساعية إلى تحليل الكلام البشري ، وتحسس النظم التي يقوم عليها ، دون تفضيل لغة على أخرى ، أو عصر على عصر .

(ب) - الاتساع اللغوي :

تسعى الأسلوبية إلى إدراك الخصائص المميزة للأثر الأدبي بالاعتماد على حجج مادية من النص ، تبرز طرافته ووجدانيته . وهذه ليست مهمة يسيرة إذا قارناها بالملاحظات الأسلوبية الانطباعية السطحية ، التي كان يبدئها الناس فيما يقرؤون فيقولون : أسلوب جميل ورائع وجذاب . . . أو أسلوب ضعيف أو رديء ، ولا يحاولون تعليل هذه الملاحظات بأدلة تستنبط من النص ، وتخضع لمعايير علمية واضحة ، تقنع بطرافة الأسلوب وبجماله أو بقبحه .

ولعل من أحدث ما تقترحه الأسلوبية للوقوف على الخصائص الأسلوبية للأثر الأدبي ظاهرة الخروج عن الحدود المألوفة للكتابة . ولقد جرت في ذلك محاولات تطبيقية عدة ، برغم ما وجده المنظرون من الصعوبة في تعريف الحد المألوف الطبيعي في الإنشاء .

غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية - على حدائتها - كان الشراح العرب قد تفتنوا لها وتكلموا فيها على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام ؛ وإن كانت لم تصطبغ عندهم بالصبغة العلمية التي لها اليوم . وهذا أمر بدهي ومشروع في سنة تطور العلوم .

في مرحلة نشأة شرح الشعر لم يثر الصولي هذه المسألة ؛ وكل ما في

والاعشى ، ولا في جرير والفرزدق والأخطل ، ولا في بشار ومروان ، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم ، لاختلاف آراء الناس في الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه . . . أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى ، ثم أحكم أنت حينئذ على جملة كل واحد منهما ، إذا أحطت علما بالجميل والرديء . . . » (١٦) .

وهكذا يظهر من كلام الأمدى تحفظ واحتراز علمي ، وحرص على توفير شروط البحث الموضوعي المنصف . غير أن الحاصل سيكون على خلاف ذلك ؛ لأننا لا نكاد نتخطى الصفحة الأولى من مقدمته حتى نقف له على حكم مسبق في الشاعرين ، يدعمه ما ورد في غضون عمله ، وحكم عليه النقد من أجله بالتعصب على أبي تمام . قال الأمدى : « . . . وإن كان كثير من الناس قد جعلها طبقة وذهب قوم إلى المساواة بينهما ، فإنها لمختلفتان : لأن البحترى أعرابى الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام . ولأن أبا تمام شديد التكليف صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة . . . »

وعلى كل فإن « موازنة » الأمدى خطوة مباركة في تاريخ النقد الأدبي العربي . وقد تجلت معها العلاقة الجدلية الوثيقة بين ظاهره وشرح والنقد . ولعلها كانت حافزا على أن يعدل الشراح من غلواتهم أحيانا ، وأن يعملوا على أن تكون أحكامهم لا انطباعية جائرة بل منطقية معلة .

والحق أن أحكام المعري والتبريزي - وهما من أنصار أبي تمام - لم تكن متحمسة متوقدة توقدها عند الصولي والمرزوقي ؛ فقد كانت آراؤهما إلى الرصانة أميل . ولقد حاولا مرات عدة أن يدافعا عن أبي تمام بحجج يجتهدان في أن تكون مقنعة ، يستمدانها من معاني البيت الشعري ، أو يستقيانها من أحكام الشعر العربي ، أو من الواقع اللغوي ؛ فإذا أعوزهما ذلك ، عبرا عن ثقتيهما في علم أبي تمام ومعرفته ، فجوزا أن يكون أبو تمام سمع الكلام الذي عيب عليه في شعر قديم . قال أبو العلاء : « ويجوز أن يكون هذا غلطا على الطائي ممن عابه ؛ إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك . . . » (١٧) .

ولعل ما جعل أبا العلاء هادئا في نقده ومواقفه ، معللا أحيانا لأحكامه ، ما عرف فيه من رصانة في الطبع ، ورجاحة في الفكر ، من جهة ، كما أنه لا يستبعد - من جهة أخرى - أن يكون لتطور النقد أثره في نفسه ، لاسيما أن فاصلا زمنيا كبيرا يبعد ما بين الشاعر والشارح ، وأن هذا كان له دور في إضعاف جذوة الخلاف المستعرة في عهد الصولي .

(أ) - مواقف للشراح في اللغة :

لقد اتخذ جميع الشراح مواقف متشابهة بل متطابقة في نظرهم إلى اللغة العربية ، ولم يكن لمرور الزمن وتطور عملية الشرح أى تأثير عليهم ؛ فلقد كان موقفهم جميعا موقفا معياريا تعقيديا للغة ، حيث قسموا اللغة من جهة إلى لغة عالية فصيحة حسنة ، ولغة وضيمة

تهدى إلى بعض الأساليب الشعرية العربية بعامة ، وتصلح أن تكون أداة عمل في البحث الأسلوب الحديث ، بخاصة أن الشراح في القرنين الرابع والخامس للهجرة عدوها ظاهرة لغوية صرفاً ؛ ولم يحاولوا تحليلها تحليلًا بلاغيًا ، فيوضحوا ما تتضمنه من التشابه أو الصور المجازية ، وما يرتسم في خاطر القارئ من الأحاسيس والرؤى . ثم يلي ذلك جدول يجمع ما استخرجه المعري والتبريزي من الألفاظ والصيغ التي ترددت وكثرت في شعر أبي تمام ، وهي قليلة . ولم يحاول الشارحان بيان الأسباب التي جعلت أبا تمام يميل إلى تلك الكلمات والأوزان ويفضلها على غيرها .

وقد اجتهدنا في أن تكون هذه الجداول تامة جامعة . غير أننا لا نستبعد أن تقع أحياناً في قصور وسهو ، نظراً لاتساع المادة ، فتكون إذن هذه الأبحاث قابلة لبعض الإضافات .

المصطلحات في الاتساع اللغوي

المصطلح	الشارح	نماذج
الاتساع	ع/ز	بـ ١٣ ق ٣ ج ١ / بـ ٢٣ ق ٤٧٧ ج ٤
التوسّع	ع	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤
الاستعارة	ع/ز	بـ ٣٣ ق ٣١ ج ١ / بـ ٣٧ ق ٥ ج ١
الاجترار	ع/ز	بـ ٧ ق ٣٦٣ ج ٤ / بـ ٤٥ ق ٣ ج ١
المجاز	ع/ز	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤ / بـ ٥ ق ٦٨ ج ٢
المجاورة	ز	بـ ١٠ ق ٤٥ ج ٢
النقل	ز	بـ ١٨ ق ٨ ج ١
الإخراج	ز	بـ ١٠ ق ٧ ج ١

الامر أنه أحس بها ولمح إليها تلميحاً خفياً ، وذلك عندما عاب بعض الخصوم على أبي تمام استعمال بعض الصور أو بعض العبارات التي لم يألّفها الناس ؛ وفي ذلك مخالفة ومجاورة للعادة ، كقوله مثلاً :

كَأَنُوا بُرُودَ زَمَانِهِمْ فَتَصَدُّعُوا
فَكَأَنَّمَا لَبَسَ الزَّمَانُ الصُّوفَا

قال الصولي : « قالوا : كيف يلبس الزمان الصوف ؟ ... »

أما في مرحلة القمة فقد كان لظاهرة الخروج عن التعبير المألوف صدى كبير عند الشراح ، لاسيما عند أبي العلاء المعري والتبريزي ؛ فقد نبها إلى مواضع في شعر أبي تمام كان الشاعر فيها مبتدعاً مبتكراً لصيغ تعبيرية جديدة لم يسبقه إليها واحد من الشعراء قبله ، ونبها إلى مواضع أخرى كانت العبارة فيها مخالفة للاستعمال الجاري في كلام العرب ، وذلك بأن يؤلف أبو تمام بين الألفاظ تأليفاً مغايراً للمعتاد ، ويجمع بينها في علاقات جديدة لم تكن قبل أن يستحدثها أبو تمام ؛ إذ كانت تلك الألفاظ قبل أن يربط بينها الشاعر تنتسب إلى ميادين ومجالات متعدة عند العرب .

ولقد شعر المعري والتبريزي أن هذا الابتكار والتمرد على القوالب والعبارات العربية الجاهزة المألوفة جانب ميم لشعر أبي تمام ، وركن أساسي من أركان ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائي » ، ولقد كانا واعيين بهذه الظاهرة تمام الوعي ، مدركين لها تمام الإدراك ، فاصطلحا عليها بمصطلحات عدة نرى من المفيد أن نقدم فيها ثبناً يعكس من جهة عناية الشراح العرب بهذه المزية الأسلوبية ، ونريده - من جهة أخرى - منارة يعين على الاهتداء إلى أقوم المصطلحات للتعبير عنها ، لا سيما أن دارسينا اليوم مختلفون في تسميتها .

وستعقب ذلك بثبت في الاستعمالات اللغوية الطريفة عند أبي تمام ، تكشف جانباً مهماً من خصائص أسلوبه وتمثل مادة لا بأس بها ،

الاستعمالات اللغوية الطريفة في شعر أبي تمام

الاستعمال الطريفة عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشاهد
فَرَكَ النَّسَاءَ	أصل الفرك للحيوان	الفرك : البغض	ع	بـ ٥٣ ق ١٢ ج ١ ص ١٧٢
الرَّاحُ الْخَرْقَاءُ	المسرة الخرقاء	لا تحسن العمل	ع	بـ ١٣ ق ٢ ج ١ ص ٢٩
طَرَفٌ قَلْقَلٌ	رجل قلقل	كثير الحركة	ع	بـ ٤ ق ١١٩ ج ٣ ص ٥٨
دهر طويل عريض	دهر طويل لا عريض		ع	بـ ٢ ق ١٢٤ ج ٣ ص ٧٢
نَفْسُ فُضَاءٍ	أرض فضاء	واسعة	ع	بـ ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧
مُضْبِيءُ الْمُقَاتِلِ	غير مستعمل	ظهرت مقاتله	ع	بـ ٢٦ ق ١٢٦ ج ٨ ص ٨٦
مُظْلِمُ الْأَحْشَاءِ			ع	
حَيَّةٌ ضَارِيَةٌ			ع	بـ ٨ ق ٧٢ ج ٢ ص ١٩٩
حَيَّةُ اللَّبْلِ	حَيَّةُ الْجَبَلِ - حَيَّةُ الْوَادِي		ع	بـ ٣٩ ق ١٢ ج ١ ص ١٦٨
تَخَضُّعُ الْبَخِيلَةِ	تَخَضُّعُ اللَّسَنِ		ع	بـ ١٩ ق ٣ ج ١ ص ٤٩
الهُوَى الْوَسْطَانُ	غير مستعمل	الناعر	ع	بـ ٣ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٣
كسوف الكوكب	كسفت الشمس - خسف القمر		ع	بـ ٢٧ ق ٩١ ج ٢ ص ٣٢٧
سَهْمٌ ذُو نَصْلَيْنِ	رُمح ذو نصْلَيْنِ		ع	بـ ٨ ق ٨٥ ج ٢ ص ٢٨٥
عُرْفٌ ضَرْبٌ	رَجُلٌ ضَرْبٌ - مطر ضَرْبٌ	خفيف الجسم	ز	بـ ٢٧ ق ١٦٠ ج ٣ ص ٢٩٣

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشاهد
جَعَلَ لِلْأَسِنَّةِ هَدَفًا أَسَدٌ أَرِيدَ كُلُّ شَيْءٍ غَثٌّ السَّحَابَةُ الْفَارِقُ هَضْبٌ تَلِيدٌ جَنَافٍ فِي قَنَاةِ الْمَكَارِمِ الْقَدُّ لِلشَّيْمِ شُعْلَةٌ فِي الْمَفَارِقِ شُعْبُ الرُّجَا نَكِيسُ الثُّغْرِ الْحَاجَةُ الْعُشْرَاءِ ظَنُّ رُقَاتِ الدَّمُ الْآنَ كُلُّهُ بَابُهُ نُعْمَى لَذْنَةُ لِلدَّهْرِ نَابَانِ تَهَشُّ عِرَاصُ الْمَغْنَى الْيَوْمُ غَضْبَانِ خَزْ شِفْرَةَ الْقَضَاءِ رَجُلٌ عَنُودٌ نُظْفَةُ الْوَجْهِ جَرِيَةُ الْأَعْدَاءِ أَثَقَبَ رُحْلَ نَارِهِ سَابِغَةُ الشَّبَابِ رُقَّةُ الْبَرْدِ رُقَّةُ الْقَدِّ	الهدف للسهم لا للرمح من صفات الحية الغثاثة في الحديث الناقة الفارق مال تليد يقال في الإنسان والحيوان القُدُّ للأديم شُعْلَةٌ فِي الْأَذْنَابِ شُعْبُ الْجَبَلِ نَكِيسُ الْمَرِيضِ الناقة العشراء هو للعظام البالية الماء الآن أصله للحيوان للشوب - للأخلاق الأنياب للحيوان - للبعير المشاشة للإنسان الغضب للإنسان غير مستعمل للمُسْنُ من الإبل نُظْفَةُ الْمَاءِ جَرِيَةُ السَّيْلِ ثَقِبَتْ نَارُ فُلَانٍ للقميص ، للرداء - برد الشباب صفاقة البرد ودقته قُدُّ لَطِيفٍ رَشِيقٍ	الذاهية لم يكن سمينا تنفرد فلا تختلف قديم الانحناء قطع بياض الطريق عاوده المرض تهيم فتتج الخطام الحار الصدر ندية البشر والأريحية قديم الماء القليل سيلان بلغ ما يريد جري فيها الشباب	ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ز ع ز ز	ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧ ب ٢٥ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤ ب ٣٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٦٦ ب ٢ ق ٣٩٧ ج ٤ ص ٣٩٣ ب ٤٠ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٢٠ ب ٢ ق ١٤٩ ج ٣ ص ٢٥٧ ب ٣٢ ق ١٤٨ ج ٣ ص ٢٥٥ ب ٦ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٢٣ ب ٥٣ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣ ب ٥٤ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣ ب ٧ ق ٢٢ ج ١ ص ٢٨٣ ب ٢٣ ق ٣ ج ١ ص ٥٢ ب ١٧ ق ١٦ ج ١ ص ٢٢٤ ب ٥ ق ٤٢ ج ٢ ص ٦ ب ٤٣ ق ٩٧ ج ٢ ص ٣٨٧ ب ١٨ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠٤ ب ١٢ ق ٢١ ج ١ ص ٢٨٠ ب ٣٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩ ب ٢٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٨ ب ١٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٤ ب ١٣ ق ٤٥ ج ٢ ص ١٣ ب ٣ ق ٢٠٢ ج ٤ ص ١٢١ ب ٩ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٠٠ ب ٢٢ ق ٥١ ج ٢ ص ٢٥٤ - - -

صبيغ صرفية طريفة

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشاهد
الْجَفِيرُ ثَوْبٌ فَاضِلٌ أَغَاضِرُ الْمَاءِ أَسْطَظْمَتُهُ إِطْأَذُ شَحْبٌ خَضِرَتْ دَهْرِي الظَّمَاءُ وَلَوْعٌ	الْجَفِيرُ ثَوْبٌ فَاضِلٌ أَغَاضِرُ الْمَاءِ سَطَمَتِ السَّكِينُ أَوْ السَّيْفِ غير مستعمل شَاحِبٌ غير مستعمل الظَّمَاءُ مُلَوَّنٌ	البثر ليس على المرأة غيره غَارٌ - نَضَبٌ حددته متغير نسبة إلى حضرموت	ع ع ع ع ع ع ع ع/ز ز	ب ٥٩ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٩ ب ٩ ق ١١ ج ١ ص ١٤٩ ب ٩ ق ٤٨ ج ٢ ص ٤٦ ب ٤ ق ١٤٦ ج ٣ ص ٢٤٥ ب ١٤ ق ١١١ ج ٣ ص ٨ ب ٢٨ ق ٣ ج ١ ص ٥٤ ب ٧ ق ٣٦٣ ج ٤ ص ٣٣٧ ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤ ب ٢ ق ٢١٥ ج ٤ ص ١٥٥

ألفاظ تردت في شعر أبي تمام

ع = الألى بمعنى الأول	(ب ٣ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٣)
ز = الشأم على وزن فعال وهو شاذ	(ب ٢٤ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٤)
ز = الظماء بالمد	(ب ٢٦ ق ٤٣٣ ج ٤ ص ٤٥٥)
ع = (ريح) الجنوب على معنى الحمد	(ب ١ ق ١٢١ ج ٣ ص ٦١)
ع = (ريح) الشمال على معنى الذم	(ب = = =)
ز = نعت ومنعوت من مادة واحدة :	عودك عود (ب ٢٢ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤)
ز = أسماء بعض الجبال :	رخصوى - قدس - يذبل - عماية - متابع - موايل (ب ٢١ ق ٢٠٠ ج ٤ ص ١١٧)

٣ - شرح المعاني :

هناك عناصر قارة في شرح المعاني عثرنا عليها عند الشراح جميعا ، لا فرق في ذلك بين شراح العهد الأول ، عهد النشأة ، أو العهد الثاني ، عهد القمة . وأبرز تلك العناصر اهتمام الشراح بتوضيح معاني البيت الشعري ؛ فقد كانوا على اتفاق في أن غرضهم الأسمى من عملهم هو شرح المعاني ، وما خلا ذلك فادوات مساعدة على الإفصاح عنها . قال الصولي في مقدمة شرحه : « ... إتباعي أخباره بعمل شعره ... حتى لا يشذ منه حرف ، ولا يغمض منه معنى ، ولا يتبو عنه فهم ... » .

وقال المرزوقي في مقدمة عمله : « ... حتى حصل على حد يملك الناظر فيه مع أدنى تأمل عنان هذا الشعر وزمامه ، ونجهر المذاكر بعد أيسر تمرس به غرض هذا الشاعر وسهامه ... » . وقال التبريزي : « ... إن في شعره صنعة لا يكاد يخلو منها ، ومواضع مشكلة تصعب على كثير من الناس ، لاسيما على من لا يستأنس بطريقته ، فيقع لذلك في خلل ، لأن شعر غيره يقرب متناوله ، ويسهل على القارئ التوصل إلى معرفة معانيه وأغراضه » .

ومن العناصر المهمة المشتركة في شرح المعاني ميل الشراح إلى سلخ البيت عند تفسيره ؛ فهم في مناسبات كثيرة يعيدون نثرا ما كان قاله الشاعر نظما ، فيحاكونه محاكاة تكاد تكون تامة في بنية الكلام وترتيب المعاني ، وحتى الألفاظ والعبارات التي ينتجها للدلالة على الأفكار .

ولقد انحصرت زيادات الشراح في ملاحظات هامشية بدئية ، تعلل ما في البيت من الأحداث ، أو تبين الحالة التي يكون عليها الأشخاص فيه .

ولقد حاول جميع الشراح أن يقفوا على مواطن الاقتباس في شعر أبي تمام ، فتنبهوا ونبهوا إلى المعاني التي قد يكون الشاعر أخذها من غيره ، واهتموا جميعا أيضا بتقديم الأخبار الخارجة عن البيت ، الموضحة لحقائق وأحداث تاريخية ، يلتمح إليها أبو تمام ، ولا ينجل ما في البيت من الغموض إلا بذكرها ، وهي أخبار كثيرة تدل على أن معرفة تاريخ العرب كانت أمرا ضروريا للشاعر المذاح ، ومن ثم للمشارح الذي يوضح معانيه .

غير أنه توجد إلى جانب العناصر المشتركة عناصر مميزة لكل عهد ؛ ففي عهد النشأة اقتصر شرح المعاني على العناصر التي ذكرناها ، وكان شرحا في غاية الإيجاز والاختصار ، برزت فيه بخاصة محاكاة الصولي للشاعر ، وتوضيحه لمواطن الاقتباس .

ولقد أضاف المرزوقي في مرحلة انتقالية عناية بموضوع البيت الشعري وتلخيصه بأسلوب شخصي ، تظهر فيه الأفكار الرئيسية ، ومهّد بصورة محتشمة إلى طريقة في الشرح مستعجلى واضحة في مرحلة القمة ، وهي استخدام النحو والبلاغة لتوضيح المعاني . أما استخدام النحو فيتمثل في توضيح وظيفة المفردات وإعرابها وترتيبها ؛ وبذلك ينجل دورها المعنوي ، وتتضح علاقتها بغيرها من عناصر الكلام . أما استخدام البلاغة فكان خاصة في تفسير ما في البيت من الاستعارة والتشبيه ، بذكر عناصر التشبيه وأوجه الشبه . والنحو والبلاغة أداتان ناجحتان تقرهما اليوم البيداغوجية ، وتدعو إلى الاستعانة بهما للتدرج بالتعلم إلى اكتشاف المعاني في شرح النصوص .

أما مرحلة القمة فقد ألفت بين كل ما ورد من الأسباب في شرح المعاني ، وبرزت فيها الاستعانة بالوظيفة الإعرابية والجوانب البلاغية . لكن الطريف هنا هو أنه بتأثير البعد الزمني عن الشاعر ، وما ترتب عليه من اختلاف الرواية والتأويل ، ظهر مع أبي العلاء المعري بخاصة ميل إلى الإلمام بمختلف الوجوه في البيت ، وكان له مع الصولي وجه واحد ؛ فقد سعى أبو العلاء إلى جمع كل ما قاله الشراح قبله ، وناظر بين التخرجات المتعددة ، فرضى بالبعض منها أحيانا ، واقترح لها بديلا شخصيا أحيانا أخرى ، حتى يكون البيت في أجمل صورة .

وفي الجملة فقد طغى الشرح اللغوي على الشرح المعنوي بغزارته وتشعبه ، في حين كان شرح المعاني وجيزا نسيبا ، إلا أنه على صغر حجمه لم يكن المعري ولا التبريزي يغفلان عنه في جل مواضع شرحهما .

٤ - النقد المعنوي :

كان النقد المعنوي في مرحلة النشأة مفقودا ، اللهم إلا ما أورده الصولي عند الكلام عن المعاني المقتبسة في شعر أبي تمام ؛ فقد عدد ما أخذه أبو تمام عن السلف ، ولم يعد ذلك من السرقات التي تشين الشاعر وتطعن في كفاءته ومقدرته على ابتداع المعاني ، بل على العكس من ذلك ، عد الصولي أبا تمام مجيدا ومبدعا برغم اقتفائه لأثر الأقدمين . قال الصولي مخاطب مزاحم بن فاتك ، وقد ألف له أخبار أبي تمام : « اعلم - أعزك الله - أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمثقلة إلى معاني أبدع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتسلاء والطبع والاكتفاء ... » . ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ،

بقي الآن أن نقدم قائمة في ما وقعنا عليه من المعاني المترددة في شعر أبي تمام ، التي تمثل ظاهرة مميزة في شعره ، ثم المعاني المشتركة التي سبق للشعراء أن طرعوها قبل أبي تمام .

(أ) المعاني المترددة في شعر أبي تمام :

- ع/ز : تكرم الشاعر بما جاد به عليه الممدوح (ب ٤ ق ١٦٨ ح ٣ ص ٣٣٣) .

- ع : الرفاق ينشدون شعره ويتغنون به ، يتعللون بذلك في السفر (ب ١٥ و ١٦ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٧) .

- ع : تشبيه الرجل الشديد بالحية (ب ٢٠ ق ٣٠ ج ١ ص ٣٢٦) .

- ع : الطائي من وصاف الخمر (ب ١٥ ق ٢ ج ١ ص ٣٠) .

- ع : تردد في شعره ذكر الجنوب على معنى الحمد وذكر الشمال على معنى الذم .

ملاحظة : لقد ترددت في شعر أبي تمام ظواهر أخرى في مجالات مختلفة ستأتى عليها في الإتيان .

(ب) المعاني المشتركة : ترددت عند الطائي وعند غيره :

- المعاني في المدح :

- ز : «وهم يمدون الرجل بقلة النوم ويذمون بكثرة» (ب ٢٦ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٩) .

- ن : «هذا معنى يوصف به الممدوحون ، يقول : هؤلاء القوم إذا قتل منهم قتيل لم يبكوه حتى يأخذوا بثأره» (ب ٢٢ ق ٤١ ج ١ ص ٤٣٣) .

- ز : «يحمد المتبالة الذي يؤديه ذلك إلى السخاء والتغاضى عن عثرات الصديق والصاحب» . (ب ٣١ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩) .

- ز : يصفه بسرعة القرى ، لأن ذلك مما يحمد في الرجل . وإذا وصفوا بتأخر الطعام فإن ذلك عندهم من التناهى في الذم» . (ب ١٦ ق ١٧٤ ج ٣ ص ٣٤٨) .

- ز : «هذا معنى يتردد كثيرا ؛ وإنما هو عبارة عن قولك فلان يبذل ماله ويحمي عرضه» . (ب ١٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٤١) .

- ز . ع : «وكانت العرب تصف الرجل بأنه يُجذى نعال السَّيْت ؛ لأنهم يرون ذلك تميزا من عامة الناس ؛ لأن كثيرا منهم يمشون حفاة ، ويتخذون نعالا من جلود إبل ، وطالما كانت من جلد مينة (ب ٢٣ ق ٧٩ ج ٢ ص ٣٥٢) .

- ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ، وإنما يريدون عزه وثباته (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .

- ع : وهم يشنون على الهزال إذا كان في طلب مجد وسمو ، ويذمون السمن (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .

- ع : لم تزل العرب تصف الإنسان بالتطوح والاغتراب (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .

- ع : العرب تمدح بقدوم السؤدد والشرف ، وتذم بالأحداث القريب (ب ١٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩) .

- ع : وقد سبوا في الشعر بحدوث الإمرة (ب ٢ ق ٧٥ ج ٢ ص ٢١٨) .

ويصبون على قوالهم ، ويستمدون بلعابهم ، ويتتبعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده ، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ، ومعاني أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»^(١٨) .

«وليس أحد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعاني ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ووشحه ببديعه ، وتقم معناه ، فكان أحق به ؛ وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر»^(١٩) .

ولقد تكلم الأمدى في «الموازنة» عن هذه الظاهرة ، وأفرد لها كتابا سماه «فرق ما بين الخاص والمشارك من معاني الشعر» . قال فيه باقوت «وله أيضا كتاب الخاص والمشارك ، تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعاني التي تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقعة وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم ...»^(٢٠) .

ونحن نورد فيما يلي قولنا مختصرا للأمدى في هذه المسألة ، نظرا لأهميته . قال الأمدى : «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء ، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر ...» . وقال : «وأنا أبين ما أخذه البحري من أبي تمام على الصحة دون ما اشتركا فيه ؛ إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لاسيما ما تقدم الناس فيه ، وتردد في الأشعار ذكره ، وجرى في الطباع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله ...» . وقال : «إنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك ...»^(٢١) .

وعلى كل فالصولى والأمدى يقران بأن المعاني في الشعر مشتركة وخاصة . وقد استعرض الأمدى في «الموازنة» مواضع كثيرة كان أبو تمام فيها سارقا ، في حين لم يكن أبو تمام في عين الصولى وسائر الشراح بعده آخذا مقتبسا ، بل مضيفا مجددا ؛ فلم ينعت واحد منهم بالسرقعة أو الضعف .

ولقد ظل الكلام عن المعاني المقتبسة في شعر أبي تمام سطوحيا غامضا مع الصولى ، لكن الشراح في طور القمة رفعوا عن هذه القضية ما اكتنفها من الغموض ، بأن بينوا ما في شعر أبي تمام من المعاني المشتركة ومن المعاني الخاصة ، وكذلك المعاني التي ترددت في شعره أكثر من غيرها .

أما المعاني الخاصة في شعره فهي في الحقيقة متولدة عن التراكيب الخاصة التي استحدثها . وقد أدرجناها آنفا في قسم اللغة عند الكلام عن الاتساع اللغوي ؛ وما ذلك إلا لأن الشراح رأوا فيها أولا وقبل كل شيء استعارات طريفة ، ولم يكادوا يأبهون بالشحنة الدلالية الجديدة فيها .

ولعلمهم في ذلك كانوا مقصرين ؛ لأن المتحاملين على أبي تمام كانوا قد عابوا عليه إسرافه في البديع إلى حد الغموض والتعسف ، وأنكروا عليه أن يكون مجددا في معاني الشعر ، خارجا عما ألفه العرب وتوارثوه في مختلف الأغراض .

- ع : الشعراء تذكر الدجن والشرب فيه (ب ٥ ق ٣٥ ج ١ ص ٣٧٠).
- ع : وصفهم للمخطب الشديد بالسواد تشبيهاً بالليل المظلم (ب ٢٠ ق ٣ ج ١ ص ٥٠).
- ع : يجعلون للهم قري (ب ١٠ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٤).

مشاغل الشراح :

١ - الرواية :

إن قضية الرواية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بفهم الشعر وشرحه . ولقد استفحل أمرها تدريجاً من مرحلة النشأة إلى مرحلة القمة .

ففي مرحلة النشأة لم تمثل رواية الشعر مشكلاً ؛ فقلما تعرض الصولي إلى رواية مخالفة لما يورده . وفي الحالات القليلة التي فعل فيها ذلك لم يتجاوز الأمر عنده الملاحظة البسيطة الحافظة . ومرد ذلك إلى قرب عهد الصولي بأبي تمام ، واعتماده في رواية شعره وشرحه على أبي مالك ، وكان أحد أصحاب أبي تمام ؛ عاشره وروى عنه شعره ، فاطمأن إليه الصولي ، ووثق به ، وأعرض عن سواه .

غير أن الكلام عن الرواية سيكثر ، والقضية ستشعب نسبياً مع المرزوقي ؛ إذ هو لن يقنع أحياناً بمجرد التنبيه إلى اختلاف الرواية ، بل سيبين ما لكل رواية من تأثير في معاني البيت ، وربما في غيرها من الروايات .

أما في طور القمة فستصبح رواية شعر أبي تمام قضية قائمة بنفسها ، وستتصافر عوامل عدة لتعقيدها ؛ منها البعد الزمني عن عصر الشاعر ، وما ينشأ عن التناقل الشفوي من التصحيف في الإنشاد ؛ ومنها أن أبا تمام رئيس مذهب في الشعر ، كان له أعداء وكان له أنصار . ويبدو أن هؤلاء وأولئك قد عمدوا إلى شعره يتعمدون تزيينه أو تشويهه ، فكان أن تعددت الروايات ، لا يكاد يخلو منها بيت من أبيات الشاعر . وقد تصدى المعري بخاصة لهذه المسألة ، فكان يذكر الروايات المختلفة للبيت ، ويشرح في ضوئها المعاني ، فإذا لم يرب فيها عيباً جوزها جميعاً ، وإلا رفض من الروايات ما يستضعفه ، معتمداً على مقاييس أهمها خصائص شعر أبي تمام ومذهبه ، ثم المعاني المشتركة في الشعر العربي ، ثم ما يستوجبه المنطق وطبيعة الأشياء ، وأخيراً علاقات الأبيات بعضها ببعض . وكان الغاية من كل هذا العمل إنما هي تخرج شعر أبي تمام في صورة جميلة ، خالية من العيوب والنقائص ، ولو كلف ذلك أبا العلاء أن يقترح للبيت رواية يختلقها ، ويرى أن المعنى بها سيكون سليماً .

ولم يكن يهم أبا العلاء الكلام عن رأيه الشخصي في البيت ، أو وصف مشاعره وما انطبع في نفسه ، بقدر ما كان يهمه التحقيق في صحة الرواية ، والإفصاح عن مقاصد الشاعر . وهذا ما تحاول الدراسات الأسلوبية الحديثة تفاديه ، داعية إلى ربط العلاقة بين القارئ والأثر ، لا بين الأديب وأثره .

٢ - العروض :

القواعد العروضية هي - بدون شك - أهم ما يميز النص الشعري عن النص النثري في شكله على الأقل . لكن الشراح في مرحلة النشأة

- ع : وجعله ذلول الركائب لأن العرب تصف ذلك ويعنون أن الرجل إذا أراد أمراً فعله ، فكان ركابه تطيعه على ما يريد ؛ لأنه لا مدح للرجل إذا كانت ناقته ذلولاً ؛ إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك وهم يحمدون على تذليل الصعاب . . . (ب ٤٠ ق ٦٨ ج ٢ ص ١٧٥) .
- ع : العرب تمدح بعقر الإبل ، وتؤبن الهالك بذلك (ب ٤ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٤) .
- ع : يشنون على القوم بترك الصباح في الحرب ، وذلك أشبه بأهل الرياسة (ب ٣٣ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٦) .
- ع : صاروا يصفون الرئيس بالطريق . وإنما يريدون به المدح وعظم الشأن (ب ٣٥ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٧) .
- ع : الرجل يعاب بإخلاف الوعد (ب ٢٢ ق ٤٧ ج ٢ ص ٣٧) .

- معاني الغزل :

- ز : . . . إنما يستحب سمرة الشفتين ؛ لأن بياض الثغرى به يتبين ويظهر أكثر . (ب ٦ ق ٤١ ج ١ ص ٤٨٥) .
- ز : . . . كأنه جعل الريق في الفم كالماء بالجمد ، على عادتهم في وصف الثغر بالبارد والخصر ، لتردده بين الأسنان ، وابيضاض الثنايا ، وكثرة ظلمها . (ب ٧ ق ٤١ ج ١ ص ٤٢٥) .
- ع : قد يحتمل أن يفعل الشاعر أسماء لغير موجودين فيستعين بها في القافية وحشو البيت . . . فيحتمل أن تكون هذه أسماء نساء موجودات ، ولا يمتنع أن يكن في العدم ؛ لأن الشعر بنى على ذلك . (ب ١ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١١) .
- ع : يريد أن الدمع سال منها فكشف ما كان يستر من المودة . وهذا المعنى يتكرر في الشعر القديم والمحدث .
- ع : الشعراء تصف ما على الهودج من الزينة ، فوجب أن يكون من في الهودج أحسن ملبساً منه (ب ٤ ق ١٠٩ ج ٢ ص ٤٥٧) .
- ع : الأسنان إذا كانت كالشوك في الصغر فإنها لا تستحسن (ب ٦ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٧) .
- ع : إن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها في النعت (ب ٥ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣) .

- المعاني في وصف الخيل :

- ع : وصف الإبل بالإسراع فتعب الحادي وتسبقه (ب ٩ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تصف الفرس بأنه ريان الأعلى ، ظمآن الأسفل (ب ٦ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .
- ع : وهم يصفون الإبل إذا أعيت بأن عيونها تدمع ، فكأنها قد أصابها شوك الطلح (ب ١١ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تكره من الخيل البطيء العرق ، وتسميه صلوداً ، وتذم سريع العرق وتسميه هشاً ؛ وإنما يحمده ما كان متوسطاً بين الأمرين (ب ٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٧) .

- المعاني في موضوعات مختلفة :

- ز : والشعراء مولعة بدم الدهر (ب ١٦ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٤) .

٣ - البلاغة :

لقد شعر الشراح العرب أن البلاغة من مقومات الخلق الأدبي ، لا سيما في الشعر . وقد تنبهوا إلى منزلة البلاغة في شعر أبي تمام بخاصة ، وعدوا حرصه على التجديد في الاستعارة والتشبيه ، وإغراق نظمته في المحسنات البديعية ، من جناس وطباق . . . مما يقوم عليه شعره ، وأطلقوا عليه « مذهب الطائي » .

(أ) مذهب الطائي :

كان أبو تمام يجري وراء الصنعة ، ويغرب في الاستعارة وتوليد المعاني ، حتى اتهمه كثير من الناس بمفارقة عمود الشعر ، وبالإغراب والتكلف الشديد . غير أن الشراح في المرحلتين لم يوجه واحد منهم مثل هذه التهمة إلى أبي تمام .

ولعله من دواعي العجب ألا نرى الصولي في مرحلة النشأة يتحدث عن البلاغة حديثاً مستفيضاً ، وإنما كانت له بعض التدخلات القليلة في الجناس والمقابلة ، وفي أن من عادة أبي تمام أن يردد الكلام في شعره .

ولم يعبر الشراح بوضوح وإطناب عن الظواهر البلاغية في شعر أبي تمام إلا في طور القصة ؛ فلقد اعتنى المرزوقي بالبلاغة عناية أوفر ، فوقف عند كثير من التشابه ، وشرحها مستعيناً بها على توضيح معاني البيت ، وأشار إلى بعض المحسنات في شعره . وكان أبو العلاء أهم المتحدثين عن « مذهب أبي تمام » ؛ قال :

ع : « إن شعره معدن الاستعارة » . (ب ١ ق ١٤ ج ١ ص ١٧٧)

ع : « ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بُعد من شكلها ، ويجعل المرثى كغيره مما لا يدركه النظر . . . » (ب ٤ ق ١٠٣ ج ٢ ص ٤٠٧) .

ع : « وما يعلم أن أحداً قبل الطائي قال نفس فضاء ؛ وكان هذا الفن من الكلام غرضه ودأبه » ، (ب ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧) .

ع : « وهذا قول حسن ، وهو يشبه مذهب أبي تمام في الصنعة » . (ب ١ ق ٢٧ ج ١ ص ٢٩٩)

ع : « . . . وهذه الرواية أشبه بمذهب الطائي ؛ لأنه يؤثر الاستعارة » . (ب ٧ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣) وقال التبريزي :

ز : « . . . والمستعار في شعره على وجوه كثيرة ، فيها ما يُعرف ويُبعد » . (ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧)

ز : « . . . وهو أشبه بصنعة أبي تمام » . (ب ٢٦ ق ٤٧٨ ج ٤ ص ٥٥٩)

فشعر أبي تمام مفعم بالصنعة وثنى المظاهر البلاغية . وقد تكلم فيها الشراح في طور القصة كثيراً ، ولكنهم برغم ذلك لم يحسوا كامل الديوان ، بل إن تدخلاتهم - على وفرتها - تبدو قليلة بالمقارنة بما أهملوه وسكتوا عنه . وما نخالهم صنعوا في البلاغة إلا كصنيعهم في شرح المعاني : يُبرزون الخصائص البلاغية في بعض شعره ، ويدعون للقارئ مهمة القياس ، على أساس أن هذه الأساليب متكررة مترددة في عمل أبي تمام .

لم يابهوا بالجانب العروضي ، فنحن لم نعثر عند الصولي إلا على ملاحظة عروضية واحدة ، ولم يتطرق المرزوقي بعده للعروض إلا قليلاً ، في حين أن المعري والتبريزي قد أوفيا - في طور القصة - الظواهر العروضية حظها ؛ فنبها إلى الضرورة الشعرية بخاصة ، وإلى بعض الزخافات وعيوب القافية ، واستعملوا في ذلك مصطلحات عدة ، دلت - على ما فيها من الاضطراب - على أن هذا العلم كان قد بلغ في عصرهما شأنًا كبيراً ، تطبيقاً وتنظيراً .

وقد اتخذ التبريزي في تقديم جميع قصائد ديوان مسلكاً قاراً ، يتمثل في التعريف ببحر القصيدة ونوع ضربها . وأشار المعري مرة إلى استعمال أبي تمام لبحر لم يذكره الخليل^(٢٢) ، وإلى أن ظاهرة « الإلجاء » مما تردد كثيراً في شعر أبي تمام . غير أننا لم نر هؤلاء الشراح يلتفتون إلى الجانب الإيقاعي النغمي في شعر أبي تمام ، وكأنهم ينسون وهم يشرحون الشعر أنه جعل عند العرب أولاً وقبل كل شيء ليُنشد وليسمع فتستسيغه الأذن وتطرب له النفس ، وقد لا يدرك الذهن من معانيه إلا قليلاً .

وفيما يلي ثبناً لأهم المصطلحات التي جاءت عند المعري والتبريزي :

ع : الإلجاء : أن يلجأ الشاعر إلى أسماء بعض الأشياء أو الأعلام في القافية بخاصة من أجل احترام الوزن والروي ؛ ولو غيرنا تلك الأسماء بغيرها لم يفسد معنى البيت . مثال :

لَمْ يُبْلِسِ اللَّهُ نُوحًا فَضَّلَ نِعْمَتِهِ
إِلَّا لِمَا بَنَى مِنْ شُكْرِهِ نُوحٌ
« . . . القصيدة لو كانت على السَّيْنِ لَصَلَحَ أَنْ يَجْعَلَ مَكَانَ « نوح » « موسى » ، ولو كانت على الدَّالِ لَصَلَحَ أَنْ يَجْعَلَ مَكَانَهُ « هوداً » . (ب ٣ ق ٣٢ ج ١ ص ٣٤٠) .

ع : الإبطاء : أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد .

ع : التضمين : معروف عند المحدثين .

ع : الاستزادة : هي التضمين عند القدامى . « كانت الشعراء في القديم يأخذ بعضهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يُسمى التضمين . . . » .

ع : « كان الشعراء في القديم إذا جاءوا بالفعل جاءوا بمصدره في القافية » . ولم يذكر المعري لذلك مصطلحاً .

ع : لم يقتصر الإشباع على الروي فحسب ، بل وقع إشباع آخر العروض ، بل حتى بعض الكلمات في الحشو ، وهذا هو « الإكفاء » عند ابن رشيق :

ز : الإقواء : تختلف فيه ، وهو مُجْمَعٌ على أنه عيب : « فإظهر الأقوال وأكثرها أنه اختلاف الإعراب في القافية » .

ع : قال قوم هو الإكفاء .

ع : قال آخرون : الإقواء كل عيب يجيء في آخر البيت .

ز : السناد :

ع : قيل كل عيب في القافية فهو سناد .

ع : المحققون من أهل العلم يجعلون السناد ضرورياً ، وهو تغير حركة أو حرف ، مثل أن يجيء « سيلم » مع « آدم » أو « نجل » مع « نجل » .

ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ؛ وإنما يريدون عزه وثباته . (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .

ز : قد كثر تشبيههم الشئ بالبرد الحسن . (ب ١٧ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٨)

ز : تشبيههم الثغور بنور الأقاحي . (ب ٧ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .

ز : تشبيههم هوادى الخيل بجذوع النخل . (ب ٨ ق ٧٩ ج ٢ ص ٢٢٦) .

ز : تردد في شعرهم كثيراً تشبيه الحُمُول ، أى الأحمال ، بالنخل المواقير ، وهى الكثيرات الحمل . (ب ٧ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٣) .

ز : وقد شبهت العرب السحاب بالإبل في مواضع كثيرة . (ب ٧ ق ٢٠ ج ١ ص ٢٦٦) .

(ج) المصطلحات البلاغية :

المزية الأساسية التى اتسمت بها المصطلحات البلاغية هى أنه لم يكن للمظاهرة البلاغية الواحدة مصطلح واحد عند الشراح ؛ فهم يتصرفون فى شئ من الحرية فى التعبير عنها . وهى متشابهة أحياناً عندهم ، ومختلفة أحياناً أخرى . ولعل ذلك يعنى أن المصطلحات البلاغية لم تستقر بعد ، ولم تضبط ضبطاً دقيقاً فى كتب تحدد لكل مصطلح مفهومه الخاص . وقد كانت فى طور القمّة فى الشرح أكمل وأغزر منها فى طور النشأة .

— عند الصولى :

— المقابلة : عواص وقواص .

— التجنيس : بيض وبيض .

— التصدير : رد العجز على الصدر : حُجْبِهَا وَحُجْبُ فِي قَوْلِهِ :

بَيْضُ إِذَا انْتَضَيْتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ

أَحَقُّ بِالْبَيْضِ أَتْرَاباً مِنَ الْحُجْبِ

— ترديد الكلام : ذكر « الصحو » فى البيت مرتين (ب ٥ ق ٧١ ج ٢ ص ١٩٢) .

— عند المرزوقى :

— التشبيه = المثل .

— التجنيس والمجانسة : تكرار اللفظة فى البيت مع تغيير المعنى .

— التمثيل والمماثلة : تكرار اللفظة فى البيت دون تغيير المعنى .

— الطباق والتطبيق .

— عند المعرى :

— التشبيه = المثل = الاستعارة = المجاز .

— التشبيه المحذوف الآلة / (التشبيه المؤكد) (٢٣) .

— الآلة : هى أداة التشبيه .

— التجنيس والمجانسة : التجنيس الكامل ، أو تجنيس التساوى .

والتوافق (جناس تام)

— تجنيس متقارب وتجنيس المقاربة . — (جناس غير تام)

— المقابلة .

— التورية .

— التضمنين أو الاستزادة (وهو الاقتباس) .

ونحن نسوق فيما يلى بعض الأبيات التى سطعت فيها الصنعة وبرز التلاعب بالكلام فلم يهتم بها شارح من الشراح . فمن الأبيات ما طغى عليه حرف أو حرفان يتكرران فيحدثان فى البيت تصويتاً طريفاً . من ذلك :

— فَكَأَنَّ وَهَى نِظَامِهَا نَظْمٌ وَحَى

مِنْ بَارِقٍ وَقَلَاتِدٍ وَعُقُودٍ (هـ ١ ق)

— أَتَيْتِ السُّوَى دُونَ الْهَوَى ، فَأَتَى الْأَسَى

دُونَ الْأَسَى ، بِحَرَارَةٍ لَمْ تَبْرِدِ (حروف المذ)

— عَذَا قَاصِدًا لِلْحَمْدِ حَتَّى أَصَابَهُ

وَكَمْ مِنْ مُصِيبٍ قَضَاهُ غَيْرُ قَاصِدٍ (ص . ق . د . م)

— وَقَدْ خَزَمْتُ بِالذَّلِّ أَنْفَ ابْنِ خَازِمٍ

وَأَعَيْتُ صَيَاصِيهَا يَزِيدَ بْنِ مَزِيدٍ (حروف الضفير)

— وَسَارَتْ بِهِ بَيْنَ الْقَنَابِلِ وَالْقَنَا

عَزَائِمُ كَانَتْ كَالْقَنَا وَالْقَنَابِلِ

ومن الأبيات التى أهملها الشراح ما كان فيه الجناس والطباق بارزين ومتكلفتين ، غريبين أحياناً . من ذلك :

— مَنْ كَانَ أَخَذَ مَرْتَعاً أَوْ ذَمَّهُ

فَاللهُ أَخَذَ ثُمَّ أَخَذَ أَخَذًا

— فَالْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ

يَرْضَى أَمْرٌ بِرَجْوِكَ إِلَّا بِالرَّضَا

— أَوْلَى أُمَّةٍ أَخَذَ مَا أَخَذَ

بِمَضِيْعٍ مَا أَوْثَقَتْ أُمَّةٌ أَخَذَ

— لِيَهْنِكَ يَا سَلِيلَ فَنَدِ هُنَّ

بِمَا عَوَفَيْتَ عَافِيَةً هَبِيَّةً

— هُوَ أَهْمَامُ هُوَ الصَّابُ الْمَرِيخُ هُوَ الْ

حَتَفُ الْوَجْهِ هُوَ الصُّمُصَامَةُ الذُّكْرُ

— لَوْ فَاحَ عُودٌ فِي السِّنْدِ وَذُكِرَ

لَعَلَّ بِطِيبِ الذِّكْرِ طِيبَ الْعُودِ

ولقد اكتفى الشراح فى أغلب الأوقات — عند التطرق إلى الاستعارات الطريفة والمحسنات البديعية — بمجرد الإشارة إليها ، والتعريف بوجودها . ونادراً ما جاوزوا هذا المستوى ليحللوا أسباب الطرافة ، ويبينوا مواطن الجمال والإبداع ، ويوضحوا تأثير الجدة فى النفس والإحساس ، فكانت الاستعارات المبتكرة عند أبى تمام ظاهرة لغوية أولاً وقبل كل شئ ، وقليلاً ما عدت ظاهرة بلاغية ذات معانٍ وخيال .

(ب) الصور البلاغية المشتركة فى شعره :

لقد أشار التبريزى على وجه الخصوص فى بعض المناسبات إلى ما جاء فى شعر أبى تمام من صور بلاغية مشتركة ، هى بمثابة القوالب الجاهزة ، رأينا من المفيد إثباتها :

ز : « وهذا المعنى يتردد فى أشعار المتقدمين والمحدثين ؛ يستعبرون القِرَى للحرب والهم ، ويقولون : ضافنى الهم فقرئته حرقاً من شأنها كذا . . . » (ب ١ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٢)

عظيم بينه وبين ابن هشام في مُغنى اللبيب ، برغم تأخره في الزمن ، واختصاصه في المادة . ولعل من أبرز ما نذكره في هذا المقام أن أبا العلاء لم يتقيد في مباشرته النحوية لشعر أبي تمام بالتقسيم الثنائي النظري للجملة المركبة عند العرب ؛ فهم يرون أن من الجمل ما له محل من الإعراب ، ومنها ما ليس له محل من الإعراب . غير أننا لا نجد لهذا التقسيم صدى في عمله ؛ فجميع الجمل عنده ذات محل من الإعراب ، على أساس أن كل جملة إنما يؤتى بها في الحقيقة لتؤدي وظيفة مهمة في الكلام البشري . وهذا - والحق يقال - تعديل في مفهوم الجملة المركبة لم يشهده النحوي العربي إلا حديثا .

(أ) الظواهر النحوية والصرفية المترددة في شعر أبي تمام :

انتبه المعري والتبريزي إلى بعض الظواهر النحوية والصرفية التي أكثر أبو تمام من استعمالها في شعره ؛ وأهمها :

- أن يعود الضمير على متأخر ؛ أي أن يتقدم الفعل على الفاعل فيطابقه مطابقة كلية في الأفراد والتثنية والجمع كقوله «صُنَّ آمالي» بدلا من صامت آمالي (ب ١ ق ٧٤ ج ٢) ، وكقوله : «اهتدين النبأ» ، بدلا من اهتدت النبأ (ب ١٧ ق ٨٩ ج ٢) .

- حذف «لا» النافية في جواب القسم (ب ٢٣ ق ١٢٨ ج ٣ ص ١٠٨) .

- الباء الزائدة بعد «أن» المصدرية كقوله : فكاد بأن يُرى (ب ٣١ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٥) .

ومن أبرز الظواهر الصرفية في شعره التي أشار إليها كلا الشارحين :

- تنكير بعض الأسماء وقد جرى تعريفها بالالف واللام ؛ قال أبو العلاء : «وقوله «بسوس» أراد به مشؤوم مثل البسوس التي كانت لأجلها الحرب ، فحذف الألف واللام ، وله عادة بذلك ، كما قال : «ما بين أندلس إلى صنعاء» ، ووجد فرزدق بنوارة . (ب ١٠ ق ٨٤ ج ٢ ص ٢٧) .

- مد المقصور : الظما - الظياء (ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤) .
- حذف الياء من بعض الجموع . قال التبريزي : «وحذف هذه الياء في الجمع يجترى عليه الشعراء كثيرا ، كما قالوا : «عصافر» و «مصايح» في جمع عصفور ومصباح (ب ٦ ق ١٣٦ ج ٣ ص ١٧٧) .

(ب) المصطلحات النحوية :

لقد وردت عند المعري والتبريزي مصطلحات نحوية كثيرة تشهد على أن هذا العلم في عصرهما كان علما متطورا مكتملا ؛ فكلاهما تحدث عن الجملة الفعلية والجملة الاسمية ، وعن عناصرها الأصلية : الفعل والفاعل والمفعول به والمبتدأ والخبر ، وعن العناصر المتممة كالحال والبدل والإضافة والنداء والندبة وصيغتي التعجب والتفضيل . وكانت لأبي العلاء المعري عناية أكبر بالجملة ؛ فتكلم عن الجملة الشرطية بجزئياتها : جملة الشرط وجملة الجزاء ، وعن الجملة الواقعة مضافا إليه ، والجملة الحالية ، والواقعة بدلا ، والواقعة خبرا ، والواقعة صفة .

غير أننا لاحظنا عندهما جميعا أن بعض المصطلحات لم تكتسب بعد اسمها النهائي الذي نعرفه لها اليوم ، وهي كما يلي :

- عند التبريزي :

التشبيه = المثل .

- حذف آلة التشبيه .

- الكناية .

- التجنيس : تجنيس التركيب : يحصل بربط كلمتين : فتى :

فتنى . وهو التجانس المنفصل

في «العمدة» .

تجنيس الصدر : بين لفظتين في بدايتهما فقط

(القسطل / قسطنطينية) .

هو تجنيس المضارعة في «العمدة» .

وهو التجنيس الناقص عند

الخرجاني .

تجنيس القلب : تشابه الحروف واختلاف في ترتيبها :

صفائح / صحائف .

٤ - النحو والصرف :

كان الشرح في مرحلة النشأة خاليا من الفوائد النحوية والصرفية ، مقتصرًا على الشرح اللغوي الوجيز والضروري لفهم البيت ؛ غير أن العناية بالنحو والصرف قويت تدريجًا لتبلغ القمة مع أبي العلاء المعري والتبريزي . والفوائد النحوية والصرفية عندهما قسمان ؛ إذ منها ما يستخدم استخداما مباشرا لشرح المعاني ، فإذا بالإعراب - من جهة - يساعد على تبيين وظائف الكلمات وترتيبها ، وبذلك يتضح معناها ودورها في الكلام ، وإذا بالصيغ الصرفية - من جهة أخرى - تعبر عن معان عدة ، كالفاعلية والمفعولية والظرفية والمبالغة والتوكيد وما إلى ذلك من معاني الأوزان المساهمة في الإبانة عن معنى البيت الشعري .

ومن تلك الفوائد ما لا يكون أداة مباشرة لتوضيح المعنى ، بل يكون من باب الاستطراد اللغوي ، لا يمثل فيه البيت الشعري إلا نغلة وركيزة عليها يستند الشارح ، ومنها ينطلق في عرض قضايا نحوية وصرفية يتوسع فيها ما شاء أن يتوسع ، متعرضا فيها لمسائل الخلاف بين النحاة ، ومحددًا في بعض الأحيان موقفه الشخصي منها . ونحن نظن أن تلك العلوم اللغوية الجمّة ذات نزعة تعليمية ، ترمى إلى إفادة القارئ والسماع المتعلم إفادة شاملة وعملية ، فإذا بشرح الشعر يضرب عصفورين بحجر : تحصل منه فائدة أدبية أولا ، تتمثل في الاطلاع على نماذج من شعر العرب وأخبارهم وأنسابهم ، والاطلاع على مذهب أبي تمام وفهم شعره ، والوقوف على الآراء المتضاربة فيه ، وتحصل منه فائدة لغوية تطبيقية ثانيا ، تتمثل في تنمية الزاد اللغوي معجميا ونحويا وصرفيا . وهكذا يكون شرح الدواوين عملا شاملا كاملا وجامعا من كل فنون الأدب واللغة بطرف .

وغير خاف أن طرح الشراح لمشكلات نحوية وصرفية هو في الحقيقة مرآة تعكس مشاغل النحاة في ذلك العصر ، وهي تنقل إلينا أحيانا من العينات الحية ما يجري في مجالس الأدب من المناظرة ، وما يعالج فيها من المسائل ، ما قد لا نجد له أثرا في كتب النحو ، بحيث يجوز أن نعدّ شروح الدواوين - من هذه الزاوية - من المراجع اللغوية المهمة .

ولقد لاحظنا عند أبي العلاء بوجه خاص نصجنا نحويا كبيرا ، إذ كان مسيطرا على المادة ، مألوكا لخاصيتها ، حتى إننا وقعنا على شبه

المصطلح	المصطلح عند ابن هشام	الشارح	الشاهد
إسم ما لم يُسم فاعله	نائب الفاعل	ع	بـ ٢ ق ٨ ج ١ ص ١١٦
المنصوب بوقوع الفعل عليه	المفعول به	ع	بـ ٢ ق ١ ج ٢ ص ٨
مفعول صحيح		ع	بـ ٢٥ ق ٣ ج ١ ص ٥٣
عمدة الكلام . اعتماد الكلام . المبتدأ		ع	بـ ٢٥ ق ١١١ ج ٣ ص ١١
الابتداء		ع/ز	بـ ٦ ق ٣ ج ١ ص ٤٣
الوصف - الصفة	النعت	ع/ز/ق	بـ ٣١ ق ١١١ ج ٣ ص ١٦
الغاية	الظرفية	ع	بـ ١٤ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩
الاسم المتوصل به إلى أن تكون الجملة صفة	الاسم المتوصل	ع	بـ ٥٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٧
حروف الخفض	حروف الجر	ع/ز	بـ ٤٧ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٣٠
المفعول له	المفعول لأجله	ع	بـ ١٧ ق ١٩٢ ج ٤ ص ٨٢
نصب على المصدر	المفعول المطلق	ز/خ	بـ ٦ ق ٥١ ج ٢ ص
النصب على التفسير	التمييز	ع/ز	بـ ٢ ق ٤٧٧ ج ٤ ص ٥٤٥

٥ - الأبيات غير المشروحة :

لقد قلنا آنفاً إن الشراح جميعهم لم يشرحوا ديوان أبي تمام كاملاً ، وإنما تعلقت هممتهم بجزء منه فقط ، فأقبلوا بصفة خاصة على الأبيات التي أشكل فهمها ، والتي قصد فيها الشاعر الإغراب والصنعة فجاءت مبهمه ، وأخذ النقد على ما فيها من الكلفة ، فكان عمل الشراح توضيحاً لها ، ودفاعاً عن صاحبها .

وإذا اعتمدنا على ما أورده التبريزي من إسهام الشراح ، وتغاضينا عما يمكن أن يكون أهمله من تدخلاتهم - ولا نظنها كثيرة - فإننا نلاحظ أن ما شرحه كل واحد منهم نزر قليل . ولم يشذ في ذلك نسبياً إلا التبريزي ، الذي شمل عمله ثلث الديوان تقريباً . وهذا بيان مرتب يوضح نسبة الأبيات المشروحة في كتاب التبريزي ، وقد بلغت في جملتها نصف الديوان تقريباً ، أي ٣٦٣٨ . أما الأبيات غير المشروحة فقد أريت على نصف الديوان ، أي ٣٨٥٨ من جملة ٧٤٩٦ :

الشارح	الأبيات المشروحة	الأبيات غير المشروحة
التبريزي	٢٢٨٨	٥٢٠٨
المعري	٨٣٠	٦٦٦٦
الصولي	٥٢١	٦٩٧٥
المرزوقي	٢٧٩	٧٢١٧
الخارزنجي	١٩١	٧٣٠٥

ويظهر من هذا الجدول أن تدخلات الشراح في مرحلة النشأة ضعيف ، في حين أنه أكثر امتداداً وشمولاً في مرحلة القمة . وقد ضرب التبريزي في ذلك رقماً قياسياً ، إلا أن العناية بديوان أبي تمام تبقى في الجملة غير كافية . ولعل ذلك راجع إلى غزارة شعر أبي تمام

من جهة ، وإلى أن الشراح تعهدوا - من جهة أخرى - بتفسير أبياته المشكلات ، وهي أعسر على الفهم ، فإذا روض القارئ ذهنه على فهمها ، وتمرس بها ، لم يصعب عليه شرح بقية الديوان شرحاً شخصياً ، بعد أن كان أدرك مذهب أبي تمام وخصائص شعره ، وإذا بالشعر يشرح بعضه بعضاً .

قال المرزوقي في مقدمة كتابه المشكل من أبياته المفردة : « ... جاريتي - أي ذلك الله - أمر شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، وما فيه من عويصات الأبيات ، وبديع المعاني والألفاظ ... ثم سألت أن أتبع مشاهير كلماته ، فالتقطت من فقرها ما يفتقر إلى تبين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلامه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط لتجعل ذلك دليلاً يهدي إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يعدي على أطف ما فيه » (٢٤) .

ويبدو أن من الدواعي الرئيسية التي جعلت الشراح يعرضون عن تفسير البيت أن يكون معناه واضحاً جلياً ، بحيث يسهل على القارئ إدراكه ، دون الحاجة إلى عون من الشارح . ولم نجد واحداً من المفسرين يحدد وضوح البيت ويعرف بالحد الفاصل بين الغموض والوضوح ، لكننا فهمنا - عند النظر في الأبيات غير المشروحة - أن المقصود بوضوح البيت وضوح لغته فلا تكون غريبة ، ووضوح المعنى بأن تكون العلاقة بين الألفاظ علاقة مألوفة في تركيب واضح مألوف . والأبيات التي توافر فيها هذان الشرطان كثيرة ، كقوله في ب ٧ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠١ :

إذا العيس لاقت بي أبا دلف فقد

تقطعت ما بيني وبين النوائب

غير أننا وجدنا أبياتاً عدة تضمنت بعض الألفاظ الصعبة ولم يهتم - مع ذلك - أي شارح بتفسيرها والتعليق عليها . ولعل مرد ذلك إلى أن ما نعهده نحن اليوم من اللغة الغامضة كان يعد في عهد الشارح من الألفاظ المستعملة الميسورة ، فيكون الاستعمال متحكماً في أن تكون

يجرفهم فيجرفون ، دون أن يشعروا غالبا بموقعهم منه ، فلم يمكنهم ذلك الانقياد للنص من تبيين بنيته ، ومن الانتباه إلى ما بين أجزاء الكلام فيه من العلاقات المختلفة ، كالتوافق والتضاد ، والسلب والإيجاب

ولقد اعتنوا جميعا بالمعاني المقتبسة في شعر أبي تمام . وقد حصل الاقتباس في المعنى والمبنى أو في أحدهما ؛ غير أنهم لم يكونوا يوضحون مواطن الشبه ، وكيفية حدوثه .

ولقد انطلقوا جميعا من أرضية واحدة في نظرهم إلى الشعر ، هي أن للشعر معاني مشتركة ولغة مشتركة ، وكأن طرفة الشعر إنما تكون في صياغته ؛ أي أن التجديد يكون لغويا أو لا يكون . ولذلك كان الاتساع عند أبي تمام إتساعا لغويا أولا وقبل كل شيء . ولقد عبر ابن رشيق عن هذا عندما قال :

« قال العلماء : اللفظ أغل من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ؛ فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخائف ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ؟ فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد ، الجامع للركة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدره » (٢٥) .

ولقد شرحوا جميعا البيت بالإخبار عن فيه من الأعلام ، وعما فيه من الحوادث ، على أساس أن الشعر ديوان العرب . وهم في ذلك يستمينون على الشرح بوثنائق خارجة عن النص ، قد تعين على الفهم ، إلا أنهم قصرُوا التفسير على مجرد ذكرها .

ولقد وقفوا جميعا مواقف نقدية متشابهة ؛ فهم التزموا بموقف لغوي معياري واحد ، غايته الحرص على صيانة اللغة العربية الفصيحة من الدخيل ومن التحريف ، وتقويم ما جاء من الخطأ ، انطلاقاً من رصيد لغوي مجمد في عصر معين ، وفي أمكنة معينة من بلاد العرب .

وقد وقفوا جميعاً من أبي تمام موقفا ذاتياً مناصراً ، حتى لكان المراد من شرح شعره إنما هو الذب عن الشاعر ، والرد على خصومه ، وليس هو محاولة تعرف الخصائص المميزة لأسلوبه ومعانيه ، وتحسس الجمال فيه ؛ فإذا بالشرح وسيلة لا غاية في حد ذاته ، وإذا بالشرح لا يكادون يفصلون بين الأدب وصاحبه .

ولقد توجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة على اختلاف مشاربها ببعض الانتقاد إلى الشروح الأدبية التي تقدمتها . وهي لا تعنى الشروح العربية القديمة ؛ لأنها كانت مغمورة ، ولم يتوفر الدارسون على النظر فيها واستجلاء خصائصها . ويتمثل ذلك بصفة خاصة في منهجية الشرح ، مثل محاولة الوقوف على بنية البيت ، وكشف مختلف العلاقات المؤلفة بين أجزائه ، وربط البيت الشعري بما حوله في مجموعة من المحاور الدلالية ، بدلا من محاكاته . هذا مع الحرص على ألا تبعد بنا عملية تفكيك وحدات النص عن روحه ، ومواضع الجمال والطرافة في تركيبه وصيغته ؛ وهاتان عمليتان يعترف المباشرون للنص الأدبي بصعوبة التوفيق بينهما .

الكلمة مشهورة واضحة ، أو مهجورة غامضة . فمن الأمثلة على ذلك ، (ب ٣٧ ق ٢٧ ج ١ ص ٣٠٧) :

حلت من العز المنيف محلة
أقامت بفوديهما العلى فأبلى

والذي نحب أن نختم به هذه الدراسة هو أن الشراح جميعا لم يكتفوا بالصور البلاغية ، ولم يتوقفوا عندها إلا قليلا ؛ فالخيال والمجاز مهضوم الجانب ومهملة وإن تحدث عنه الشراح ؛ فالذي كان يعينهم في الدرجة الأولى هو معنى البيت ، أما طريقة التعبير عن المعنى فلم يكن لها عندهم حظ ؛ ولذلك فقد كانوا يقدمون معنى البيت ولكنهم لم يكونوا يشرحون كيف وصلوا إلى ذلك ، وإذا كان البيت واضحا سكتوا عنه ، برغم ما يتضمنه من الخيال الجدير بالملاحظة . من ذلك مثلا :

ترضى السيوف به في الروع منتصرا

ويغضب الدين والدينيا إذا غضبا

(ب ٤ ق ١٧)

مكارم لجت في علو كأنها

تحاول نارا عند بعض الكواكب

(ب ٣٠ ق ١٥)

والحاصل أن عملية شرح الشعر قد شهدت تطورا ظاهرا في جميع المشاغل التي انكب عليها المفسرون في الطورين اللذين خصصناهما بالدراسة : طور النشأة وطور القمة ؛ فالشرح اللغوي ، كان موجزا مختصرا فبات شرحا موسوعيا مطولا ، والشرح المعنوي كان مقتضيا ومقتصرا على وجه دلالي واحد في البيت ، فأصبح - بمقتضى البعد الزمني عن الشاعر ، وتعدد الرواية - متعدد الوجوه وإن لازم الاقتضاب والاختصار .

وقد برزت العناية بالعروض بعد أن لم تكن ، فتمثلت في الوقوف على بحر القصيدة ، والضرورة الشعرية ، وعيوب القافية . أما البلاغة فقد خرجت من دائرة الملاحظة البسيطة الوجيزة إلى الإلمام بالظواهر البلاغية المتعددة ، والاستعانة بها على توضيح المعنى ، والاهتداء إلى خصائص شعر أبي تمام ، أو ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائي » . ولقد تبوأ المشاغل الهامشية من نحو وصف منزلة راقية (وكانت في طور النشأة منعقدة) ، فاستخدمت لتوضيح المعنى ، ولتعليم الطلبة ، بعرض قضايا كانت في الغالب مصدر الخلاف بين النحاة .

لكن إلى جانب هذا الاختلاف والتطور فقد كانت بين الشراح في المرحلتين مواطن شبه توحد بينهم ، لم تعرف تغيرا ولا تدرجا من عصر إلى عصر . وقد تعلق هذا الاتفاق على وجه الخصوص بالمنهج الذي سلكوه في شروحهم ؛ فلقد انطلقوا جميعا من وحدة نصية هي البيت الشعري المستقل ، ولم يربطوا الأبيات بعضها ببعض إلا قليلا . لذلك لم يعيروا جميعا موضوع القصيدة أو عناصرها أو العلاقة بينها اهتماما . ولقد كان الشرح اللغوي عندهم في غالب الأوقات متقدما على الشرح المعنوي . ولقد توخوا في شرح المعاني طرقا متماثلة ، أبرزها محاكاة البيت الشعري ، ومسايرة الشاعر في تعبيره وتركيبه ؛ فقد جاروا البيت ، ولكنهم لم يسيطروا عليه ، ولم يشرفوا عليه ، فكان كالسيل

العرف والعادة ؛ وهى مادة نظنها فى غاية الاهمية ، ويمكن أن تعين الباحث بطريقة عملية تطبيقية على بلورة مفهوم « الاجتراء » ، وتحديد الدرجة الصفر فى اللغة العربية .

أما فضل شروح الدواوين على أبى تمام وشعره فذلك أمر لا يجحد جاحد ؛ فهى بتعددتها تمكن الدارس من فرصة المناظرة بين الروايات المختلفة لشعره ، لتحقيقه والتثبت من صحته ، لاسيما وأن الأبدى الكثيرة سعت إليه تحرفه عن قصد وعن غير قصد ، بدافع المناصرة أو المعادة .

ولقد كان شرح التبريزى التليفى عملاً جليلاً ومفيداً ، من جهة أنه جمع لنا شروحا متعددة ، بعضها - اليوم - ضائع ، وبعضها الآخر مخطوط ، فكان له فضل تبليغنا هذه الشروح ، وتيسير عملية المقارنة بينها ، للاعتداء إلى خصائص شرح الشعر عندهم ، وما حدث فيه من التطور والنمو . ولقد أسهمت تلك الشروح جميعا فى التعريف بمعانى شعر أبى تمام ومذهبه ، فقربته إلى الناس ، وأذاعته فى أمصار عدة ، عن طريق المؤسسات التعليمية ، وما استنسخه الطلاب من شعره . ولقد تضمنت تلك الشروح أخبارا تعلقت بحياة أبى تمام وعمله وأخلاقه ، يسردها رجال أحبوا الشاعر واشتهوا أن يذيع صيته ويتشرب مذهب .

أما فضل شروح الدواوين على الأدب العربى فهو فى كونها تسهم فى التعريف بمنعرج مهم فى تاريخ الشعر العربى رائده أبو تمام ، وهو شعر البديع . وقد نقلت إلينا فى أمانة ودقة ما أحدثه ذلك التيار الشعرى من ضجة أدبية ، قسمت الناس بين مؤيد ومعارض ، وعرفت بأسمائهم وبراهينهم ، فكانت صورة واضحة للنفوذ الأدبى عند العرب فى تلك الحقبة . وكانت بالإضافة إلى ذلك قد تضمنت فوائد أدبية هى أخبار العرب وأيامهم وأحلافهم وأمثالهم ، بحكم أن الشعر ديوان العرب ، وأوقفنا على ما فى أشعارهم من المعانى المشتركة ، والألفاظ المشتركة ، والصور البلاغية المشتركة فى المدح بخاصة ، وفيها عداة من أغراض الشعر بعامة .

ولقد كانت شروح الدواوين كذلك متونا لتعليم اللغة فى مفهومها الواسع ، زخرت بالفوائد المعجمية والنحوية والصرفية ، والشواهد الشعرية عليها ، وبسطت قضايا لغوية متنوعة ، تصور مشاغل العصر ، وتشهد بتطور تلك العلوم اللغوية فى ذلك العصر .

ولعله يستحسن أن نستعين أحياناً بوثائق خارجة عن النص إذا افتقدناها فيه ، وتوقف فهم المعانى عليها . وقد صنع الشراح العرب ذلك ، وإن كانوا قد عولوا عليه تعويلاً .

ولعله من الضرورى مراجعة المواقف النقدية التى ذكرنا بها سابقاً . فالإيمان بتطور اللغة بات اليوم بدهياً لا جدال فيه ، وأصبح من الشروط الأكيدة فى البحث العلمى التحل بالموضوعية قدر المستطاع ، وتحاشى الأفكار المسبقة ، وتناسى العلاقات الشخصية ، من حب أو كراهية ، بين صاحب الأثر الناظر فيه ، حتى لا يكون لتلك العلاقة أثر سلبي فى عمل الباحث ، وأن تكون الغاية من النظر فى الأثر الأدبى هى محاولة تعرف ما يميزه من الخصائص ، وتحس مواضع الأديبة والجمال فيه ، بإقامة حجج ودلائل مادية عليها من النص ، وعدم الاقتصاد على ملاحظات انطباعية غير معلة ، وألا تكون الغاية من هذا العمل تفصيل الإنتاج الأدبى بعضه على بعض ، وترتيب أصحابه فى طبقات ، بل أن تكون الغاية معرفة مواطن الطرافة والاختلاف فى ذلك الإنتاج ، حتى وإن تعلق الأمر بما يقع الأديب فيه من الهفوات ، والخروج عن القواعد المألوفة فى اللغة والنحو وغيرهما .

ولكن قبل الشروع فى ذلك نرى لزماً علينا - إحقاقاً للحق - أن نعترف للشراح العرب - وقد قلنا ذلك مرات عدة - بفضلهم وعطائهم للبحوث الأسلوبية الحديثة فى مباشرتها للنص الشعرى ، ونخص بالذكر منهم أبا العلاء المعرى والتبريزى ، اللذين عنيا فى شرحهما عناية فائقة بمواضع الطرافة فى شعر أبى تمام ، فأبرزوا - بفضل ما اجتمع لديهما من المعرفة والأدب - ما تميز به شعر أبى تمام من العبارات والتراكيب المخالفة للعادة ، بل تكلموا أيضاً عن الظواهر الطريفة عنده فى غير اللغة والدلالة ، كخروجه عن القواعد العروضية والنحوية والصرفية وغيرها .

وهذا العمل الذى قاما به ، والذى اصطلاحاً على تسميته بأسماء كثيرة ، منها : الاجتراء والاتساع والاستعارة والمجاز ، هو من أهم ما توصلت إليه الأسلوبية اليوم ، لتعتمده مقياساً يهتدى إلى الخصائص الأسلوبية المميزة والطريفة فى الأثر الأدبى ؛ فلولا ما تنسم به الأعمال الحديثة من المنهجية والعلمانية لقلنا إن للشراح العرب ، وخصوصاً المعرى ، الريادة فى هذه المسألة .

ولقد كنا أوردنا قائمة فى الاستعمالات التى حاد فيها أبو تمام عن

الهوامش

- (٥) دروس الأستاذ الطرابلسى : متاهج العرب فى مباشرة النص الأدبى من خلال شرح الدواوين .
- (٦) شرح التبريزى على ديوان أبى تمام ص ٢ ، ط دار المعارف ، مصر .
- (٧) أخبار أبى تمام ، ص ٣٧ .
- (٨) أخبار أبى تمام ، ص ٤٦ .

- (١) أخبار أبى تمام ص ٣٨ ، ط القاهرة ١٩٣٧ .
- (٢) الموازنة بين أبى تمام والبحر ص ٢ و ٣ ، ط محمد على صبيح ، مصر .
- (٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٥٩ .
- (٤) - تحقيق محمد عبده عزام لشرح التبريزى على ديوان أبى تمام . - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون لشرح ديوان الحماسة .

- (٩) أخبار أبي تمام ، ص ٥٣ .
(١٠) أخبار أبي تمام ، ص ٦ .
(١١) شرح التبريزي ، ص ٣٤ .
(١٢) شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٣ - ١٤ .
(١٣) المقدمة ص ٥٦٩ ط بيروت .
(١٤) ب ١٠ ، ق ٥٨ ، ج ٢ ، ص ١٢٨ .
(١٥) ب ١٠ ، ق ٣١ ، ج ٢ ، ص ٨٢ .
(١٦) الموازنة ص ٢ - ٣ .
(١٧) ب ١٧ ق ٢٢ ج ١ ص ٢٨٦ .
(١٨) أخبار أبي تمام ، ص ١٧ .
(١٩) أخبار أبي تمام ، ص ٥٣ .
(٢٠) معجم الأدباء ، ج ٨ ص ٨٩ .
(٢١) الموازنة ، ص ٢٣ .
(٢٢) ب ١ ، ق ٦ ج ١ ص ١٠٨ .
(٢٣) ما بين قوسين هو المصطلح البلاغي الحديث .
(٢٤) مقدمة الخطيب التبريزي ص ٣٣ - ٣٤ .
(٢٥) العملة ، ج ١ ص ١٢٧ .



مركز تحقيقات كتاب وپښتو علوم اسلامي

البلاغة والنقد في مصر

في عصر المماليك

وكتاب جواهر الكنز

لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي المصري

محمد زغلول سلام

اتخذت العلاقة بين البلاغة والنقد اتجاهين متباينين ؛ الأول يتمثل في اعتبار البلاغة جزءاً لا يتجزأ من النقد ؛ وهو الاتجاه الغالب الذي ظل كثير من النقاد محافظين عليه منذ نشأة علمي النقد والبلاغة في القرن الثالث الهجري^(١) ؛ والثاني انفصال البلاغة عن النقد .

ويمثل الاتجاه الأول مجموعة من الدراسات لكبار النقاد ، أمثال الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز . وجدير بالإشارة إليه هنا تسمية ابن المعتز لكتابه « البديع » . وقد تبعه ابن طباطبا في « عيار الشعر » ، وقدامة في « نقد الشعر » . ويعد هذا الكتاب الأخير مع كتاب البديع من أصول علم البديع التي احتذاها علماء من بعد ، فقد نقلوا عنها كثيراً .

ويطالعنا هذا الاتجاه مرة أخرى في القرنين الخامس والسادس عند ابن رشيق في كتاب العمدة ، وابن منقذ في « البديع » ، ويعود فيظهر مرة أخرى عند ابن أبي الإصبع ، وعماد الدين بن الأثير في مصر ، في كتابيهما « تحرير التحبير » ، و « كنز البراعة » .

ويتميز في هذا الاتجاه الذي يجمع بين النقد والبلاغة بعامة ، والنقد وعلم البديع بخاصة ، أسلوبان في التأليف ؛ أولهما يجمع بين الحديث عن علم الشعر في عموميه ، وتفصيل القول في صور التعبير في أبواب البديع ؛ وثانيهما يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به .

ويمثل الأسلوب الأول ابن طباطبا في عيار الشعر ، والأسلوب الثاني قدامة بن جعفر في نقد الشعر . وأرى أنهما اختطا لهذين الاتجاهين في تاريخ النقد ، فاتبعهما من بعد النقاد في العصور التالية .

ساروا على دربه مقلدين ، بل إن كل واحد قد ضرب فيه بسهم ، وأضاف إليه إضافات ثقل أو تكثر .

ولا ينفصل هذا الاتجاه بالضرورة عن الدراسات الأخرى المتصلة بالنقد والبلاغة من قريب أو بعيد ؛ ونستطيع أن نجملها في ثلاثة اتجاهات أخرى واضحة .

الاتجاه الأول هو الاتجاه البلاغي الصرف ، الذي يعني بالبلاغة علماً مستقلاً بفروعه الثلاثة : المعاني والبيان والبديع ؛ وهو الاتجاه الذي أصله السكاكي في « مفاتيح العلوم » ، وسأيره فيه متبعوه وشارحوه ، من أمثال الخطيب القزويني والسعد التفتازاني .

والاتجاه الثاني هو الاتجاه الإنشائي – إذا صح لنا تسميته بهذا الاسم ؛ ونعني به كتب أصول صناعة الإنشاء والكتابة ، بدءاً من

ففي القرن السابع في مصر نجد الاتجاهين واضحين في كتابي « تحرير التحبير » لابن أبي الإصبع ، و « جواهر الكنز » لنجم الدين ابن الأثير ؛ فقد تبع الأول خط قدامة بن جعفر وابن منقذ ، وتبع الثاني خط ابن طباطبا وابن رشيق القيرواني .

وإذن فكتاب « جواهر الكنز » – وهو تلخيص « لکنز البراعة » – يمثل هذا الاتجاه الذي يجمع بين علم الشعر والبديع في منهج النقد . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إن كتاب كنز البراعة صورة مكررة للعمدة ؛ بل هو تأليف متميز وإن سلك فيه مؤلفه طريق ابن رشيق وابن طباطبا .

وإذا جاز لنا أن نسمي هذا الاتجاه الأخير بنهج ابن طباطبا ، في تاريخ النقد ، فإن هذا لا يعني كذلك أن النقاد والمؤلفين الذين اتبعوه

« كتاب الصناعتين » لأبي هلال العسكري ، وانتهاء إلى كتاب « صبح الأعشى » للقلقشندي .

والاتجاه الثالث هو اتجاه الدراسات القرآنية المتصلة بالإعجاز ، من مثل كتاب « بيان مشكل القرآن الكريم » لابن قتيبة ، و « النكت في إعجاز القرآن للرماسي » ، وإعجاز القرآن « والانتصار » للباقلاني ، و « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجاني ، و « نهاية الإيجاز » للفخر الرازي ، و « الطراز » للعلوي ، و « بديع القرآن » لابن منقذ .

هذا فضلا عن جهود أخرى متفرقة لا ينتظمها اتجاه بعينه ، من أمثال كتب النقد المتصلة بمذهب بعينه ، أو قضية مثل قضية السرقات ، أو التي تعرض لشاعر أو مجموعة من الشعراء ، كالذي ألف عن أخبار بشار وأبي نواس وأبي تمام والبحرسي والمتنبي ، أو « طبقات الشعراء » لابن سلام ، و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و « طبقات شعراء المحدثين » لابن المعتز . . الخ .

ولاشك أن هذه الجهود وتلك الاتجاهات أثرت بصورة أو أخرى في عمل المؤلفين فيما عرفناه باتجاه ابن طباطبا أو نهجه ، الذي يمثل لنا الكاتب الذي نحن بصدده .

وقبل أن نشرع في الحديث تفصيلا عن صاحب الكتاب وكتابه ، ينبغي أن نلفت إلى ظاهرة في التأليف البلاغي بدت سماتها واضحة منذ القرن السادس ، هي تلك الظاهرة التي أشار إليها أمين الخولي في وضوح اتجاهين متباينين في التأليف البلاغي ؛ اتجاه المشاركة من أبناء العراق وفارس ، واتجاه الشوام والمصريين . ويغلب على الاتجاه الأول التقنين والمنطق ، وجفاف الشاهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها ؛ ويغلب على الاتجاه الثاني عكس ذلك ، من قلة اعتماد الحدود ، وغلبة التذوق ، والاستعانة بالنصوص الكثيرة . وقد أشار بعض المصريين إلى ذلك فقال : ليست بلاغة المشاركة كبلاغتنا .

ويتضح هذا القول عند مقارنة بعض مؤلفات البلاغيين من المشاركة بمن يقابلهم من الشوام والمصريين . فالسكاكي وفخر الدين الرازي والخطيب القزويني والسعد التفتازاني يقابلهم ابن سنان الخفاجي وضياء الدين بن الأثير وابن أبي الإصبع وعماد الدين بن الأثير .

ومقابلة أعمال هؤلاء وأعمال أولئك يتضح صحة هذا القول بتباين الاتجاهين . ولا نستطيع أن نحلل ذلك إلا بفرض قد يصيب وقد يخطئ ، وهو اهتمام المشاركة بمضامين القول دون شكل اللفظ ؛ لأن اللغة العربية ليست لغتهم . ولما كان اهتمام المشاركة غالبا كان نابعا من اهتمامهم بتعرف إعجاز القرآن ، لأنه من فروض الدين وواجباته ؛ ولذلك فقد صرفوا همهم إلى تقصي إعجاز المعاني . ومن هنا كان علم المعاني والتراكيب هو الأساس في دراساتهم البلاغية ؛ وجاء علم البيان شارحا للمعنى ، ومبيناً له ومؤكداً ، عن طريق الصورة ومدارك الحس ؛ وأما علم البديع فهو فضلة وزيادة في تحسين الكلام .

ولم تكن نظرة غير المشاركة من علماء العرب كتلك النظرة إلى البديع ، بل اعتبروا البديع هو البلاغة ، ورأوا أن للصورة أو الشكل صلة بالمعنى ، وأنه كلما حسنت الصورة اكتسب المعنى حسنا . وإنما دفعهم إلى هذا تذوقهم للغة ولجمالها من حيث هم أبنائها ، الذين

درجوا في كنفها ، فعاشوها ورضعوا لبانها . أما المشاركة فقد تعرفوا اللغة تلقينا ، وكانت لمعظمهم لغته التي يتكلمها وهي الفارسية ، فلم يروا في العربية سوى ظروف صوتية تحوي المعاني . . ولهذا الحديث أبعاد ليس المجال هنا للإفاضة فيها .

والمهم في الأمر أن البلاغة في مصر منذ القرن السادس الهجري بدت على غير ما عرفها المشاركة . وقد رسم معالمها بعض البلاغيين المصريين كابن أبي الإصبع ، وشهاب الدين محمود (في كتاب « حسن التوسل إلى صناعة التوسل ») ، وعماد الدين بن الأثير ، والسبكي في « عروس الأفراح » ، والقلقشندي في « صبح الأعشى » .

وهؤلاء البلاغيون وإن أفادوا من تراث البلاغة قبلهم مما ألفه علماء العرب والمسلمين مشاركة ومغاربة على اختلاف مشاربهم ومناهجهم ، قد اختلفوا عن هؤلاء جميعا بتلك الخاصة التي أشرنا إليها .

وقد نوهت تلك الدراسات بأهمية البلاغة ، واعتبر البديع الصورة المشرقة لها ، أو المعرض الجمالي الذي تتجلى فيه برونقها ، فاهتم أصحابها ببعض صور البديع وغالوا في ذلك ، وضمنوه كل علوم البلاغة من معان وبيان وبديع ، وأطلقوا عليها جميعا اسم البديع ، وأدرجوها معه تحت اسم آخر . . والناظر إلى كتب « تحرير التحبير » ، و « بديع القرآن » ، و « كنز البراعة » أو مختصره « جوهر الكثر » يستطيع أن يتبين ذلك في وضوح . وقد عرف صاحب جوهر الكثر البديع بقوله :

« وأما البديع فإن هذه اللفظة مصدر أبدع . يقال : أبدع فلان فثله . إذا فتل حبلا من شيء جديد ، لا من نقاضة حبل آخر . و « بديع » قد صار هذا اللفظ عند علماء الأدب عبارة عن الألفاظ المستطرفة ، التي توجد في محاسن الكلام .

ويقال : كلام بديع ، وكلام مخترع ؛ فالبديع يختص بمحاسن الألفاظ ، والمخترع متعلق بابتكار المعاني التي لم يسبق إليها . وأول من سمى هذا النوع البديع ابن المعتز ، وألف فيه كتابا ، ولم يضمه من أبواب البديع إلا خمسة أبواب ، وهي : الاستعارة والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامي .

ومن بعده نظر علماء الأدب في البديع وقسموا محاسنه أنواعا ، وسموا كل نوع باسم ، حتى لقد تداخلت عليهم الأسماء ، وتكررت أعداد الأنواع . ثم إن من علماء البيان من ذكر من مصنفاته أبوابا وعددها من البيان ؛ ومنهم من عد تلك الأنواع بعينها في مصنفاته من البديع . فعلى هذا يعسر التفريق بين البديع والبيان في كل المواضع ؛ لأنه ما من باب إلا وله تعلق باللفظ والمعنى ؛ فمن أين يظهر لنا الفرق بين النوعين ؟ .

وفي هذه الفقرة يلخص ابن الأثير جوهر الحديث في موضوع البلاغة عند أصحاب الاتجاه السائد بين المصريين والشوام منذ القرن السادس وبعد تقسيم السكاكي للبلاغة إلى علومها الثلاثة ، وتحديد كل علم بحد يميزه عن غيره ، ويلخص غايته في التعبير .

وهذا الحديث متصل أوله بمعنى البديع كما عرفه نقاد الأدب في القرن الثالث ، وكما بينه الجاحظ في أكثر من موضع ، وكما عرف عند أصحاب الاتجاه الجديد من الشعراء . وأراد ابن المعتز أن يكشف أصوله في كتاب البديع ، فميز هذه الأبواب المعينة منه ، وكلها يجمع بين البيان والبديع في مصطلح السكاكي .

وربما شرح لنا معنى البديع ، بما هو صورة للتجديد في الشكل ، كلام ابن طباطبا في مقدمة عيار الشعر ، حين يتحدث عن موقف الشعراء المحدثين والمولدين من عمل الشعر بقوله :

« وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ، ولطفوا في تناول أصولها منهم ، ولبسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها ، للطف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها .

والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة ؛ فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يُرى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطرح المملول .

ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء ، وفي صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها ، مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر ، من الإغراق في الوصف ، والإفراط في التشبيه ؛ وكان مجرى ما يوردونه من مجرى القطب الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحايون بما يثابون ، ويثابون بما يحايون .

والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نواذرهم ، وأنيق ما ينسجون منه وشى قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ، وسائر فنون القول^(١) .

وحاصل هذا القول أن المولدين أسسوا أشعارهم على بديع الصنعة ليفلتوا من حصار التقليد للقدماء أو تكرر معانيهم التي فازوا بها في أغراض الشعر المختلفة . ومن هنا فالبديع على هذا الفهم يصبح صنعة مكتسبة ، لا طبعا مغروسا في الشعراء وحسب . كذلك الملح ابن طباطبا من معاني بديع المولدين إلى صلة ما يأتي به من بديع بحسن الوقع لدى السامع أو المتلقى ، الذي يقصد إليه الشاعر غالبا لينال رضاه ، فيثاب بما قدم ليروق مزاج الأمير ، أو يلذه في مجلس أنسه وسمره . وكانت نتيجة ذلك - كما أشار - هذه المحنة التي يجيد الشاعر نفسه فيها خارجا عن صدق القصد والغاية ، إلى ضرب من الملق والكذب بهذا البهرج والرويق الشكل .

وفي هذا القول لابن طباطبا طعن لمعنى البديع عند المولدين

وأصحاب البديع ، واتهام لهم بالزيف ، واتهام للبديع كذلك بأنه شكل باهر ، لا يقصد فيه الشاعر دائما إلى الصدق عن النفس . ولعل ابن طباطبا من جانب من البديع واتكأ عليه ولونه باللون الرمادي حزنا منه على وضع الشاعر في زمان كان فيه الشاعر قد صار متسولا بشعره ، لا ناطقا بلسان حاله . ومع هذا فالبديع ليس كذلك دائما ، بل هو من ناحية أخرى خروج على المؤلف من طرق القول الماثورة أو المتوارثة ، بما يتناسب وذلك التغير الكبير في حياة الناس في العصر العباسي ؛ هذا التغير الذي أدى إلى تغير في الذوق ورهافة في الحس ، مع اختلاف في صور الحياة أمام الشاعر أدى إلى تغير مدركات الحس ، وإلى تمثله للمعاني من خلالها عن طريق اللغة ، فجاءت اللغة الشعرية الجديدة للمولدين تغاير ما عرف من قبل لدى القدماء ، وصارت هذه اللغة جديدة لدى من اعتادوا الشعر القديم أو عاشوا في جوه العام ، فبهرجوا أقوال المحدثين والمولدين . ومع ذلك لم يثن ذلك الموقف المحدثين عن المضي في طريق البديع فجاءوا بما يخالف عمود الشعر أو طريقة العرب .

ومن هنا قد يلتبس المصطلح النقدي ويتداخل ، كما التبس مصطلح البلاغة وتداخل ، ويصبح البديع في صورته العامة (جامعا لضروب البيان والبديع معا في مفهومها الاصلاحي) مختلطا بمعنى الخروج على عمود الشعر ، أو مخالفة طريقة العرب .

وربما كان لهذا الخروج وقعه بين نقاد القرن الرابع ، وكانت له خطورته عندهم ؛ فقد انقسموا في مواجهته فريقين بين مؤيد ومعارض ، على نحو ما كشفه لنا كتاب الموازنة للأمدى في موقفه من الشعراء أبي تمام والبحترى . وقد رأينا من الأمدى حملة على أبي تمام في إسرافه في استخدام البديع ، أو طرق التعبير الجديدة في اللفظ والمعنى ، دون مراعاة الإلف أو المتوارث التعبيري للصيغ البديعية ، من بديع لفظ كالجناس والطباق ، أو صور بيانية كالتشبيه والاستعارة .

ولكن حدة المعارضة خفت على الزمن ، وأصبح الغريب مألوفا ، وصار الخروج على الموروث أمرا طبعيا ، بل لقد عد الأكثر لياقة بالعصر والزمن ، وأصبحت القوالب والصور التقليدية أمرا غير مرغوب فيه . ومن هنا ، ونتيجة لذلك ، أو رغبة من الشعراء والكتاب في المزايدة ، ظهرت الأنواع البديعية التي تجاوزت المائة نوع عند المتأخرين من أمثال ابن أبي الإصيص .

وفي ظل هذا المفهوم أبدع المتأخرون ألوانا من التعبير تخالف القدماء وتعمدوا ذلك ، ولم يأنسوا للقديم فهجروه ، ونشأ هذا النقد الجديد في القرنين السادس والسابع ليكرس هذا الاتجاه ويدعمه . وينشأ في مصر والشام وبعض بلاد المغرب والأندلس الاتجاه إلى البديع المتأخر ، وما يقاربه من بديع السابقين ، وتصبح النماذج الأدبية أو الأمثلة شعرا ونثرا مما صاغه شعراء هذا العصر وكتابه . وبعد الكتاب الذي نعرض له « جواهر الكثر » صورة واضحة لهذا الاتجاه .

مؤلف الكتاب :

كتاب « جواهر الكثر » تلخيص لكتاب أكبر هو « كنز البراعة في أدوات ذوى البراعة » . وهذا الكتاب الأخير لعماد الدين إسماعيل ابن أحمد بن سعيد ، كاتب الإنشاء في الدولة المملوكية . وقد نشأ

على جماعة من كبار علماء عصره من المصريين ، كالعالم الفقيه ابن دقيق العيد ؛ وقد كتب عنه شرحه لكتاب العمدة في الفقه^(١٠) .

ويبدو أن عماد الدين كان يساعد والده في ديوان الإنشاء في حياته ، وكان معه أخوه علاء الدين . وقد تولى بعد أبيه كتابة السر للسلطان الأشرف خليل بن قلاوون بعضاً من عامي ٦٩١ ، ٦٩٢ هـ ، وصحب بعد الأشرف السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، ورافقه إلى الشام حين نهض السلطان لحرب التار . وهناك كانت وقعة حمص ، التي قتل فيها عماد الدين سنة ٦٩٩ هـ .

أما نجم الدين أحمد بن عماد الدين ، مختصر الكنز ، الذي أسمى مختصره «جوه الكنز» ، فقد عمل بالكتابة ضمن كتاب الدرر ؛ وكان عمه علاء الدين كاتباً للسر في دولة الملك الناصر محمد بن قلاوون . ولم يبلغ في ديوان الإنشاء مرتبة جده وأبيه وعمه ، ولكنه مع ذلك كان من صدور كتاب الديوان ، ولقب بالصدر الكبير ؛ وهو لقب لا يمنح إلا لمن كانت له مكانة مرموقة . كما ذكر المؤرخون أنه كان من كبار الرؤساء ، ومن المتقدمين في كتابة الإنشاء ، وكان كذلك عن محضرون دار العدل مع السلطان .

ولم يترك نجم الدين شيئاً من كتابته ، أو لعلنا لم نعثر على شيء منها ، ولم يذكر أحد من المؤرخين شيئاً من مؤلفاته سوى هذا الكتاب «جوه الكنز» .

وتوفي عام ٧٣٧ هـ^(١١) .

كتاب جوه الكنز ومكانته بين كتب البلاغة والنقد :

يتضح من حياة مؤلف الكنز عماد الدين أنه ألفه في آخريات القرن السابع الهجري ، وربما كان ذلك في سنوات التسعين من هذا القرن ، وربما كان اختصار ابنه له في مطالع القرن الثامن أو في الربع الأول منه على الأرجح^(١٢) .

ويعرف نجم الدين بكتاب والده وعمله في اختصاره بقوله : «... وبعد فإني لما وقفت على الكتاب الذي ألفه والدي الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل بن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد ابن الأثير الشافعي الحلبي ، رحمهم الله تعالى ، في علم الأدب ، وضمنه من أنواع ما لم يسبقه إليه أديب ، ولا نحا نحوه في فنه إلا ذو لب أريب ، وسماه «كنز البراعة» ؛ وهذا الاسم موافق للمسمى ...»

«ولقد وجدت فيه إسهاباً على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ، فقصدت اختصاره ، رغبة في سهولة تناوله ، وقصداً لنظم شتات نوعه لمبتغيه ومحاوله .»

«واقصرت منه على ذكر ما يحتاج إليه كاتب الإنشاء من العلوم والفضائل ليعد كاتباً . ثم بينت له بعد ذلك ما يحتاج إلى معرفته أولاً من ترتيب ما يحفظه ويتعلمه من العلوم والفضائل ، وغير ذلك من معرفة الصنائع . ثم بعد ذلك بينت له أيضاً ما يحتاج إليه من حسن الاستعمال لما علمه . ثم بعد ذلك أبضاً أوضحت له السلوك إلى معرفة النظم والنثر وكيفية الإنشاء ، وحل الآيات والأحاديث والشعر والأمثال ، وغير ذلك ، ليقترن به الكاتب في مطلوبه ، ويبني على منواله أسلوبه .»

المؤلف في أسرة من كتاب الإنشاء في ديوان سلاطين ممالك الدولة الأولى (الممالك البحرية) ؛ فقد كان جده شمس الدين سعيد من كبار كتاب الدولة ومن أعيان دمشق في آخريات العصر الأيوبي وصدر دولة الماليك . وقد لقب بالكاتب الرئيس ، وعمل بالكتابة في دمشق زمناً ، ثم انتقل إلى القاهرة .

وظل شمس الدين سعيد بالقاهرة ، وخلف من بعده من أبنائه خلف عملوا في ديوان الإنشاء بالدولة المملوكية ، وصحبوا جماعة من سلاطينها الكبار ، ولازمهم بمصر أو بالشام ، وقاموا على الكتابة لهم أو معاونتهم في شئون الدولة ، وفي السفارة بين الأمراء في مصر والشام . ومن أشهر أبناء سعيد تاج الدين أحمد بن سعيد بن الأثير ؛ وهو والد مؤلف كتاب «كنز البراعة» ، وجد مختصره أو صاحب المختصر «جوه الكنز» .

ولى تاج الدين أحمد بن سعيد كتابة السر للسلطان الملك الظاهر بيبرس ، ثم السلطان الملك المنصور قلاوون ، وظل ملازماً له حتى تفرد بالكتابة في ديوانه بعد وفاة كاتم سره فتح الدين محمد بن عبد الظاهر^(١٣) .

وسفر تاج الدين بين السلطان قلاوون والأمير سنقر بالشام فيما نشب بينهما من خلاف حول مراسلة سنقر للتار دون مشورة السلطان . وتوجه تاج الدين إلى دمشق حاملاً إلى الأمير لوم السلطان ودعوته للحضور إلى القاهرة . وقام تاج الدين بالرسالة ، فذهب إلى الأمير «ووبخه ولامه حتى أناب ، ووعد بإرسال ولده»^(١٤) .

وتوفي تاج الدين بين عامي ٦٧٠ و ٦٩١ هـ على خلاف بين المؤرخين^(١٥) . ولتاج الدين إنشاء على طريقة العصر ، ومعظمه رسائل ديوانية ، في المراسلات بين السلطان وحكام الأقاليم من أمراء الممالك ، أو منشورات ديوانية ، ومراسيم بالأمر بأشياء أو النهي عن أخرى ، أو إعلان نيا انتصار ، أو دعوة إلى جهاد . ومن خلال هذه الرسائل نرى نماذج من الوصف في مناسبات مختلفة . وهو إنشاء يقوم على السجع على اختلاف أنواعه ، بين طويل الفقرات وقصيرها ، فضلاً عن صور البديع اللفظي والمعنوي ، من جناس وطباق ، وتلميح وإشارة ، واقتباس من آيات القرآن والشعر ، إلى غير ذلك من فنون الكتابة المعروفة آنذاك .

ولم تعرف له مؤلفات سوى هذه الرسائل المنشورة في بعض كتب الأدب من ذلك العصر^(١٦) . ويذكر له نظم كنظم غيره من كتاب عصره ، تغلغه الصنعة ، ويدور في موضوعات ومناسبات اجتماعية أو إخوانية ، يورد ابن تغري بردي نموذجاً له في المديح^(١٧) ، ويذكر له المقرئ قصيدة في الرثاء^(١٨) .

وأما ابنه - مؤلف كتاب «كنز البراعة» ، الذي نسب بعض المؤرخين خطأ إلى تاج الدين - فهو عماد الدين إسماعيل . وثبت نسبة الكتاب إلى عماد الدين بخط ابنه مختصره ؛ إذ يقول ما نصه : «وبعد فإنه لما وقفت على الكتاب الذي ألفه والدي الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل ، ابن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد بن الأثير الشافعي الحلبي رحمهم الله ... الخ .»

ونشأ عماد الدين في مصر نشأة مترفة في بيت والده كاتب الإنشاء الأول وكاتب سر السلطان بعد وفاة ابن عبد الظاهر^(١٩) ، فتلقى العلم

«ووسمته به «جواهر الكثر» ؛ إذ أجل ما يذخر من الكنوز الجواهر .

ولعل هذا المختصر جمع أجل ما حواه الكتاب من المعاني والألفاظ . ولم أتعرض لشيء سوى ذكر الباب وحده وشاهده ، وما لعله يمكن من الفرق بينه وبين الباب المضاهي له . وأعرضت عن ذكر الشواهد والاختلاف في الحدود ، والإيرادات التي ترد على المسائل ، والشكوك التي تلقى عليها من غير أجوبة عنها ، والبحوث التي تقتضي المجادلات في الكلام من غير وقوف عند حد فيها يجمع على الوقوف عنده ، بل أوضحت الجادة التي سلكها علماء هذا الفن ، وكثر استعمالها بينهم ، وأجمعوا على فصاحتها وبلاغتها وحسن تداولها بينهم ، مع غاية الاختصار الذي لم يخل بما يحتاج إليه ، ولا يمل عند مطالعته .

ويوجد من هذا الكتاب ثلاث نسخ مخطوطة ؛ إحداها - وهي أقدمها ، وقد تكون الأصل في النسختين الأخريين - بخط أحد علماء القرن الثامن ، كتبت سنة خمس وعشرين وسعمائة ، في العشر الأواخر من ذي القعدة ، وعليها إجازة من المؤلف نفسه بعد قراءتها عليه . وقد امتلك هذه النسخة رفاعة رافع الطهطاوي ، وعليها خط لعل فهمي رافع الطهطاوي . والأصل محفوظ بمكتبة محافظة سوهاج (رقم ٤٠ أدب) . وكان لي حظ تحقيقها ونشرها^(١٣) .

والكتاب - على ما ذكر مختصره نجم الدين - في علم الأدب ؛ ويقصد به علم الشعر والنثر ، أو النظم والكتابة ؛ فهو من نوع تلك الكتب التي صنف في الصناعتين ، على مثال كتاب ابن هلال المعروف ، وكتاب ضياء الدين بن الأثير «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» ، و«الجامع الكبير» له أيضا . لكن اهتمام المؤلف منصب على الشعر ، وقلما يعرض للكتابة ؛ فهو أقرب إلى كتاب العمد لابن رشيقي منه إلى كتابي «الصناعتين» ، و«المثل السائر» .

واسمه ، كثر البراعة في أدوات ذوى البراعة ، يوهم بأنه يقصد الحديث عن فنّي الكتابة والنظم ، وما ينبغي أن يعد لها باغيتها من أدوات ، وما يتطلب لها من صفات .

وفي تاريخ الأدب العربي والنقد والبلاغة مجموعة من الكتب ، يقصد بها مؤلفوها توجيه الكتاب والشعر إلى صناعتي الكتابة والشعر ، لعل أول ما يذكر منها كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة ، وقواعد الشعر لثعلب . ويسبق هذين رسالة بشر بن المعتمر في الكتابة والكتاب .

ثم يأتي في مطلع القرن الرابع ابن طباطبا ليضع أمام الشاعر نهجا في عمل الشعر ، مستوحى من تجربته الخاصة فيه ، ويدله على طريقة صناعته وتثقيفه ، وذلك في مقدمة كتاب «عيار الشعر» . وهو كذلك يضع للشاعر الناشئ أداة تعينه على قول الشعر ، في كتاب آخر - لم يصل إلينا - أسماه «تهذيب الطبع»^(١٤) .

وهو يذكر أدوات الشعر فيقول : «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان اختل فيها ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

فمنها التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه ،

وفي كل فن قالته العرب فيه . وسلوك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مبادئها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز في أحسن زى ، وأبهى صورة»^(١٥) .

وجاء أبو هلال في الصناعتين ليقرن بين عمل ابن قتيبة في أدب الكاتب وابن طباطبا في عيار الشعر ، ويضع منهاجا للكاتب والشاعر يتعرفان من خلاله أصول الصنعة البيانية في الفنين ، ومنه يعرض أصول البلاغة وما فيها من ضروب المحاسن والمقاييس في فنون التعبير المختلفة ، لفظية ومعنوية .

يقول أبو هلال في ختام كتابه : «على أن هذا الكتاب جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم يجمعه كتاب أعلمه» . على أنه يضيف سببا آخر أو غاية أخرى للكاتب غير تعرف طرق الصنعة البيانية ؛ هذا السبب وتلك الغاية هما معرفة حقيقة إعجاز القرآن وسره ؛ فيقول : «وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة ، وأخل بمعرفة الفصاحة ، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف ، وبراعة التركيب» .

ونخرج من هذا الكلام ، ومن صحيفة بشر بن المعتمر ، ومن قول ابن قتيبة في مقدمة أدب الكاتب ، بأن تعلم البيان كان قد أصبح واجبا دينيا . وقد دعم ذلك دعوة المعتزلة منذ أخريات القرن الثاني ، كما يتضح من رسالة بشر ، وكتابات الجاحظ عن البيان والتبيين ، وحجج القرآن ، ونظم القرآن ، وآي القرآن . . إلى آخر مؤلفاته في هذا المجال .

وظل الأمر على ذلك بعد القرن الرابع ، فامتزجت دراسات البيان القرآني بالدراسات البلاغية ، واتصلت هذه وتلك بكتب البيان والبلاغة المتعلقة بتعليم الإنشاء ، أو الشعر ، وظهرت في المناهج والاتجاهات التي أشرنا إليها في أول هذا الحديث .

إذن فقد صدر مؤلف جواهر الكثر عن الرغبة نفسها ، وهدف إلى الغاية التي هدف إليها ابن طباطبا ، وهي تعليم الصنعة البيانية شعرا أو نثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التي تعين على تلك الصنعة ، التي ذكر ابن طباطبا جملة منها ، وكررها ابن الأثير ضياء الدين ، وهي : معرفة اللغة والنحو ، ورواية فنون الآداب شعرا ونثرا ، ومعرفة أخبار العرب وأنسابهم ، ومناقبهم ، والوقوف على مذاهبهم في تأسيس الشعر .

ويضيف ضياء الدين إلى ذلك حفظ القرآن الكريم والحديث النبوي ، ومعرفة البلاغة والفصاحة .

ويقول مؤلف الكتاب ، متبعا قول ضياء الدين :

«ذكر علماء هذا الفن أن كاتب الإنشاء له أن يتشبه بكل فن ، حتى ما تقوله الماشطة عند جلوة العروس ، وما تقوله الناذبة في المآثم ، وما يقوله المنادي في السوق فهذا الاعتبار صار للكاتب مدفوعا إلى معرفة كل شيء من العلوم والصناعات ، ليخاطب بها عند الحاجة إليها ، ويأمر صاحب كل وظيفة بما يجب عليه فعله ، وينهى صاحب كل وظيفة عما يجب النهي عنه في وظيفته . وليس له وصول إلى

يلوغ مقاصده من غاطبة كل أحد بما يليق به ، والتمكن في صناعته ، إلا إذا استعد لذلك بتحصيل أصول يرجع إليها . فمنها : أن يحفظ كتاب الله تعالى ؛ إذ له فائدتان في حفظه : إحدى الفائدتين أن يدخل في زمرة من أنثى عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم بقوله : «خيركم من تعلم القرآن وعلمه» ، وما ورد في فضل تعلم القرآن واغتنام أجوره واكتساب حسناته أكثر من أن يحصى ؛ فهذه فائدة أخروية .

والفائدة الثانية أن يطلع على أسرار الكتاب العزيز بكثرة تلاوته ، ويتدرب باستعماله في مطاوى كلامه ، والاستشهاد به في الوقائع المناسبة لكل آية من آياته . وهذه فائدة تحصل له المقاصد الدنيوية .

ومنها حفظ جملة من الأحاديث النبوية ، لفائدتين : إحداهما تبركا بالحديث والفائدة الثانية السلوك به مسلك كتاب الله العزيز ، باستعماله في مطاوى كلامه ، مكان الاستشهاد به ، وعند الاحتياج إليه ، بأمر أو نهى ، بشرط لزوم الأدب الشرعى في استعماله ، حتى لا يستعمل فيها يكره الاستعمال فيه شرعا .

ومنها معرفة الطريق إلى تعلم الكتابة وأوضاعها .

وقد أشار ضياء الدين إلى ضرورة حفظ القرآن والتدرب باستعماله وإدراجه في مطاوى كلامه ، وجعله النوع السادس من أدوات الكاتب والناظم . كما جعل النوع السابع حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم ، والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال .

وقد حرص المؤلفان ، وكلاهما من الكتاب ، على هذين العنصرين على خلاف في ترتيبهما ؛ ففى حين جعلها ضياء الدين الأدوات السادسة والسابعة من أدوات الكاتب ، جعلها عماد الدين أولى أدواته وثانيتهما .

وربما كان لموقف ضياء الدين هذا دلالة اجتماعية في عصر حرص رجال القلم فيه على جعل العلوم الدينية ، وعلى رأسها حفظ القرآن وتفسيره ، من أول شغل طالب العلم بعمامة . وقد خصصت مدارس للقرآن وأخرى للحديث في هذا العصر ، على نحو لم يكن معهوداً من قبل (١٦) .

وقد ساد في كتابات الكتاب كما شاع في نظم الشعراء الاقتباس من آيات القرآن أو تضمين ألفاظه ومعانيه ، والاستعانة بها في صياغة عباراتهم ، واعتبر ذلك ضرباً من فنون التعبير أو بديعاً ، وألف فيه بعض الكتاب ، كضياء الدين ، وجعلوا آيات القرآن كالشعر في الاستعانة بها على القول (١٧) .

وتأتى بقية أدوات الأديب كاتباً أو شاعراً كما أشار إليها ابن طباطبا وضياء الدين ، وإن أضاف كل من ضياء الدين وعماد الدين أشياء مساعدة ، توافق العصر ، أو فيها أهمية لكاتب الديوان بصفة خاصة ؛ إذ كان ينبغي لكاتب الديوان أن تتسع معرفته لمعانى ما يشغل الناس ويهم السلطان أو الحاكم من أمور العصر والبلد والناس من رعيته ، في أسلوب عربي سديد ، لا خطأ فيه ولا لحن ، ولا جهل بموضوع الكلام .

ولا شك أن عناصر العمل الأدبي الجيد لا بد أن تكون سليمة من كل ما يعيبها من حيث اللفظ والمعنى ، مع التشويق وتناسق الكلم في صورة جميلة مشرقة .

وتتكفل معظم تلك الأدوات المشار إليها في أقوال الثلاثة بهذا كله من حيث الصحة والسلامة وشمول المعرفة ، وتنفرد المعرفة بأصول البيان ، وأسرار البلاغة والفصاحة ، بالصور أو جمال الشكل . ومن هنا نجد ضياء الدين وعماد الدين هنا في الكثرة يركزان على علوم البلاغة ، ويفصلان في عناصرها .

يقول عماد الدين :

«وقد ذكرنا جملة من الأصول التي ينبغي لكاتب الإنشاء تحصيلها ، لتكون عوناً له على كلامه ، وقاعدة يبنى عليها في حسن نظامه ، وإلا فإذا أراد الكاتب تكميل نفسه ، فليلبس أقواله حلل البيان والبديع ، وليبرز عرائس ألفاظه متقلدة جواهر الفصاحة ، متناسبة الترصيع .

«وليست صناعة الإنشاء كلاماً مقفى ، ولا لفظاً بالمقاصد غير موفى ، ولا تليقاً ، حاله من البلاغة حائل ، ولا هذراً كما قيل : «قعايق ما تحتها طائل» . إنما كاتب الإنشاء من جمل كلامه بالفصاحة والبيان ، والبلاغة والتبيان ، وحسن الألفاظ وجودة المعاني ، وحسن تباعد مخارج الحروف ، واستعمال الكلمات العربية غير الحوشية ولا المتوعدة ، والاحتراز من الكلام المبتذل بين العامة ، والاحتراز من الكلام المعبر به عن معنى يكره ذكره ، والإتيان بالكلمة المؤلفة من أقل الأوزان تركيباً ، والكلمات المبنية من حركات خفيفة . والجودة في تركيب الألفاظ ، ومعرفة المعاني وأساليبها ، على اختلافها وتباينها ، والأسماء المشتركة ، فيفهم من الاسم معنيين مشتركين ، ويفهم منه معنيين مختلفان .

«وحيث ذكرنا هذه الأنواع التي يجمل الكاتب بها كلامه ، فينبغي أن نشرح كل نوع من الأنواع التي ذكرناها ونبين حده وحقيقته ، وطريقته وشواهد ، وكيفية معرفته والاستدلال عليه ، وحسن التوصل إليه» .

ثم يشرع في تفصيل أبواب الكتاب بعد ذلك ، ويبدوها بالحديث عن أبواب البلاغة : البيان والبديع والفصاحة والفرق بين بعضها وبعض .

وهو في حديثه عن الفصاحة والبلاغة يكاد يكرر كلام ضياء الدين ابن الأثير ، الذي جاء بدوره بكلام ابن سنان في سر الفصاحة ، وتعقبه في بعض جوانبه .

وهو يتبع هذا التمهيد أو التقديم للكتاب ، الذي عرف فيه بموضوعه ومطلبه ، حديثاً مفصلاً يقسمه أبواباً تبدأ بثلاثة أبواب شاملة أو جامعة ، هي : باب في الفصاحة والبلاغة ، وباب في علم البيان والبديع ، وباب في الحقيقة والمجاز . ثم يتبع هذه الأبواب بأبواب اعتاد سابقوه من مصنفى علم البديع إدراجها فيه تمثل أبواباً في البيان ، كالاستعارة والتشبيه ، وأبواب البديع اللفظي ، وأشهرها الطباق والمقابلة ، والجناس . . الخ ، وبديع المعاني ، كالكناية والتورية والتوجيه والالتفات . . الخ ، دون فصل بين ما هو بيان وما هو بديع معنوي أو بديع لفظي .

ويرجع في تعريف كل نوع مما يذكره إلى من سبقه ، أمثال السكاكي والفخر الرازي وابن منقذ ، وابن أبي الإصبع وضياء الدين بن الأثير ؛ وكثيراً ما يندرج أبواباً في باب لتقاربها . ولم يهتم بذكر المعاني أو النظم ،

يقول في تعريف الأول : « حقيقة هذا الباب أن يتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه ؛ ومنه قول الشاعر :

وخلا الذباب به فليس بباح
غردا كفعل الشارب المتزنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه
قلح المكسب على الزناد الأجذم

هذا الشاعر ابتدع معنى لم يسبق إليه ، ولم يشبهه أحد فيه .

وفي حسن الاتباع يقول : « حقيقة هذا الباب أن يأتي المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ، ويجيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعا من المحاسن . مثال ذلك قول جرير :

إذا غضبت عليك بسنو تميم
حسبت الناس كلهم غضابا

أخذه أبو نواس وزاد عليه حسنا في قوله :

وليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم في واحد

ويضم إلى هذه الأبواب في الصنعة الشعرية أو البديع أبوابا في موضوعات الشعر ، كباب الهجاء ، وباب المديح ، وباب النسيب والغزل والفرق بينهما ، وباب الافتخار ، وباب الرثاء ، وباب الإغراء والتحريض ، وباب الحكم والأمثال ، والعتاب .

ومن هذا البيان لأبواب الكتاب وموضوعاته ، يمكن القول بأنه يجمع بين الحديث عن عناصر علم البديع الأساسية ، مع الحديث العام عن أصول علم البلاغة وغاياتها ، وعلاقتها بأصول الكتابة الفنية ، والحديث عن الشعر من حيث تعريفه وطبقات شعرائه وموضوعاته وأشكاله وصور بنائه .

وإذا انتهينا إلى أن البديع عنده - كما هو عند غيره من علماء البديع المصريين - جامع لصور التعبير الفنية في الشعر والنثر حتى عصر المؤلف في القرن الثامن ، أمكن القول بأن هذا الكتاب في مضمونه يكشف عن عنوانه : « أدوات ذوى اليراعة » من الكتاب والشعراء .

وإذا ما استبعدنا الشق التعليمي ، وجدنا الكتاب حافلا بعناصر البحث البلاغي والنقد ، ووجدنا به مواضع جديدة في هذا الميدان .

وأول ما يسترعى انتباهنا قلة أبواب البديع نسبيا عن مثيلاتها في كتب البديع المعاصرة ؛ ذلك أنه لم يوافقهم على كثرة التفرع ، بل حاول - على العكس - ضم الأبواب المتشابهة والمتقاربة .

ونلاحظ على أبواب البديع تلك الأسماء التي اشتقها العلماء من الفنون ، وبخاصة فن النسيج وزخرفة الثياب كالتطريز والتوشيع والتسليم ؛ فهذه كلها استعارها علماء البديع من زخرفة الثياب وتوشيتها بصور مختلفة من الوشى .

فالتطريز يعني تكرار وحدات زخرفية كالطراز ؛ وهو الخط في نهاية الثوب . وقد يجلي الثوب بخطين أو طرازين أو ثلاثة . وقد شبهوا به ما يأتي في آخر البيت من تكرار لكلمتين أو ثلاثة ، أو عطف كلمتين أو ثلاثة . . . وقد أورد من أمثله قول الشاعر :

أموركُم بني خاقان عندي

عجاب في عجاب في عجاب

ولم يفرد لها بابا بعينه ، لأنه لم يهتم باتباع تقسيم السكاكي لعلوم البلاغة على ما أشرنا من نهج المصريين في التأليف البلاغي .

كما نلاحظ عدم اتباعه لنهج ضياء الدين ، مع واضح تأثره به ؛ فقد بنى ضياء الدين كتابه على مقدمة ومقالين ؛ تحدث في المقدمة عن موضوعات عامة فيما يتصل بصناعة الكاتب والشاعر من أدوات ، وعرف الفصاحة والبلاغة والفرق بينهما ، إلى غير ذلك من هذه القضايا العامة . وأما المقالة الأولى ففي الصناعة اللفظية ؛ وتضم الحديث في اللفظ مفردا ومركبا وما يتبعه من أنواع البديع وهي : السجع ، والتجنيس ، والترصيع ، ولزوم ما لا يلزم ، والموازنة ، واختلاف صيغ الألفاظ واتفاقها ، والمعازلة ، والمنافرة . والمقالة الثانية في الصناعة المعنوية ؛ وتضم حديثا عن الاستعارة والتشبيه والتجريد والالتفات وبقية ما يذكر غالبا من أنواع البديع ، وتبلغ ثلاثين نوعا .

ويتفق عماد الدين مع ضياء الدين في كثير من هذه الأنواع اللفظية والمعنوية ، وإن لم يقسمها تقسيمه - على ما بينا .

ونلاحظ في العملين أبوابا ليست في صورتها العامة من بديع اللفظ أو بديع المعنى ، بل هي من قضايا النقد ، وإن اتصلت بسبب بقرضية اللفظ والمعنى ، والتقليد والإبداع ، ومنها قضية السرقات ؛ إذ يورد ضياء الدين النوع الثلاثين من مقالة الصناعة المعنوية في السرقات الشعرية ، ويعلل إيرادها هنا بقوله :

« ولربما اعترض معترض في هذا الموضع فقال : قد تقدم نثر الشعر في أول الكتاب ، وهو أخذ النثر من الناظم ، ولا فرق بينه وبين أخذ الناظم من الناظم ، فلم يكن إلى ذكر السرقات الشعرية إذا حاجة . ولو أنعم هذا المعترض نظره لظهر له الفرق ، وعلم أن نثر الشعر لم يتعرض فيه إلى وجوه المأخذ ، وكيفية التوصل إلى مداخل السرقات ؛ وهذا النوع يتضمن ذكر ذلك مفصلا » (١٨) .

ويقول : « وأعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني ؛ إذ لا يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول » . ويعترض على من قال من العلماء إن القدماء استفادوا معاني الشعر ، ومنهم ابن طباطبا ، فلم يبق أمام المحدثين - على قولهم - سوى إعادة صياغة المعاني القديمة في صور جديدة أدت إلى ظهور البديع . لكن ضياء الدين يرى أن المعاني الشعرية متجددة بتجدد الأحوال والعصور . يقول : « وانفتح للشعراء هذا الباب في التفصيل ، وكثرت المعاني المقولة بسببه ، وما زال الأمر ينمو ويزيد ، ويؤتى بالمعاني الغريبة ، واستمر ذلك إلى عهد الدولة العباسية وما بعدها ، إلى الدولة الحمدانية ، فعظم الشعر وكثرت أساليبه ، وتشعبت طرقه » .

ومن هنا كان بعض الأخذ - وهو الجيد المحمود ، الذي ينبىء عن حسن تصرف من الشاعر المتأخر - ضربا من البديع ؛ لأنه كسا المعنى العام ثوبا جديدا ، وأخرجه إخراجا لم يتسن لسابقه ، أو أنه أضاف إلى المعنى إضافات غيرت من صورته ، أو يكون قد أخرج المعنى من سياقه الموضوعي ، وغير ذلك من صور التصرف التي أشار إليها النقاد في حديث المأخذ أو السرقات . من هنا جاءت بعض أبواب البديع تمت إلى المأخذ بصلة . وقد أورد صاحبنا عماد الدين منها في أبواب كتابه مما يقع تحت هذا اللون باب « سلامة الابتداء من الاتباع » (١٩) ، و « باب حسن الاتباع » (٢٠) .

قُرُونٌ فِي رُؤُسٍ فِي وُجُوهِ
صَلَابٌ فِي صَلَابٍ فِي صَلَابٍ

ومنه قول الشاعر :

وتسقيني وتشرب من رحيبي
خليق أن يلقب بالخلوق
كأن الكأس في يديها وفيها
عقيق في عقيقي في عقيقي

وقد يأتي على غير صورة العطف أو التابع في كلمتين أو أكثر ، كما في قول أبي تمام :

أعوامٌ وصلبٌ كاد يُنسي طوكا
ذُكِرَ النوى فكأنها أيام
ثم انبرت أيامٌ فجبر أزدقت
نحوي أسى فكأنها أعوامٌ

ثم انقضت تلك السنين وأهلها
فكأنها وكانهم أخلامٌ

ويكون في صورة ثالثة يسميها أصحاب البديع بالتوشيع ، يقول ابن أبي الإصبع هو من التوشيع ، وهي الطريقة في البرد المطلق ؛ فكان الشاعر أهمل البيت إلا آخره ، فإنه أتى فيه بطريقة تعد من المحاسن^(٢١) .

ومنه قول البحتري :

لما مشين بذي الأراك تشابهت
أصطاف قُضبانٍ به وقُدود
في خلقي ونسي وروضر فالنقى
وشيانٍ : وشى ربا وشى برود
وسفرن فاجتليت خدود زانها
ورذاني ، ورد جنى وورد خدود
فمضى يساهدنا الزمان ويومنا
يوماني ، يوم نوى ويوم صُدود

وذكر ابن طباطبا من هذا اللون شعرا لأحمد بن أبي طاهر ، وعده من الشعر الذي يجلوهم ويشحد الفهم ، وأنه من الشعر الصفو الذي لا كدر فيه . يقول :

إذا أبو أحمد جاذت لنا يده
لم يُحمِد الأجداد البحر والمطر
وإن أضاء لنا نور بفرقه
تضاءل الأنوار الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حد عزيمته
تأخر الماضيان السيف والقدر

ولا شك أن هذا الضرب من البديع الذي أملاه فوق العصر ، وكان من مكتسبات الحضارة ، هو صدى لصور الترف وأنواع المتع الحسية السمعية والبصرية . وقد أبدعه الشعراء ورضى عنه النقاد ، وصار سنة وقيمة فنية من قيم الشعر العربي في العصور البديعية . وقد يمتزج الحس بالفكر فيما عرف ببديع المعنى ، كالتورية والإشارة والتلميح . فها جاء من التورية المتمزجة بالتجنيس قول الشاعر (في طبيب عيون ، أو كحال)^(٢٢) :

يا سيد الحكماء هذي سنة
قينية في الطب أنت سننتها
أو كلما كنت سيوف جفون من
سفتك لواجظه الدماء سننتها

فالجناس التام على الصورة المعهودة عند البديعيين تورية مفترقة ، والتورية - على العكس - جناس مندمج ، أو مقترن .

ويضعون ضمن بديع المعنى كل ما يتصل بالمعنى من حيث إيجازه وتفسيره وتقسيمه وإتمامه . ويأتى هذا في أبواب ، كالطى والنشر ، والتسليم والتوشيع ، والإيغال والتتميم ، والتقسيم والتفسير . وهذا أيضا من مكتسب الحضارة وغلبة المنطق ، أو ربما كانت هذه الأبواب صورة من صور الاهتمام بالمنطق وعلومه ، وأثرها على فنون القول أو البديع .

وهكذا نرى أن البديع حصيلة الحضارة وتنوعها بين عطاء حسي ، أو معنوي فكري . وهو في النهاية يخاطب المتعة الحسية والذهنية معا .

والقسم الثاني من موضوعات الكتاب غير البديع مما يتصل بالشعر علمه وعمله ، أو صنعته . وقد عرف فيه الشعر ، وذكر شيئا من علم العروض والقافية ، ثم عرض لمكانته وفائدته ، ومقارنته بالكتابة ومضاره ، ونوع البديعية والانحلال والفرق بينهما ، وموضوعات الشعر المعروفة من غزل ومديح وهجاء وفخر وعتاب واعتذار وزهد وحكم وأمثال ووصف الخ . .

ونلمح الآن إلى كل جانب من هذه الجوانب ، مكتفين بما نراه طريفا في الكتاب . فقد عرف الشعر وعروضه فقال :

« فأما حده فهو اللفظ الدال على معنى ، المقصود فيه الوزن والقافية . . . وأما عروضه فالعروض في اصطلاح العروضيين هو اسم للجزء الأخير من النصف الأول من البيت ؛ وإنما سمي عروضاً لكثرة دوره ، كما سموا علم قسمة الموارث فرائض ، لكثرة قولهم فرض الزوج كذا ، وفرض الزوجة كذا ، وفرض الأم والابن كذا .

وهو مأخوذ من العروض التي هي الناحية . وقيل مأخوذ من قولهم : ناقة عروض ، أى صعبة ، لم ترض . وقيل هو مأخوذ من العروض التي هي الطريق في الجبل »^(٢٣) .

وفي حديثه عن فضل الشعر وتفضيل ابن رشيق له على النثر يورد قول والده صاحب الكتاب في عكس ذلك فيقول^(٢٤) :

« قال والدي رحمه الله : « وهذا الذي ذكره ابن رشيق من فضل الشعر على النثر لا يسلم إليه فيها ادعاء ؛ وذلك أن كبار أهل الأدب أجمعوا على أن الكلام المنشور أفضل من الكلام المنظوم ، واستدلوا على ذلك من أربعة أوجه :

الأول - أن القرآن الكريم ورد نثرا ، ولولا علوم مرتبة النثر لما أنزل الله الكتاب العزيز على أسلوبه . والقرآن العزيز معجزة ؛ ومن المعلوم أن المعجزات لا تحيى إلا من الطريق الأصعب ، التي لا يمكن لأحد الإتيان بمثلا . فحيثما كان النثر من أقوال المشقة جعله الله تعالى ، معجزة لرسوله ، ليعجز به فصحاء العرب . وكانت العرب يسهل عليهم الشعر ، ويصعب عليهم النثر حتى إنه لم يسمع لأحد منهم نثر إلا القليل ، مثل قس بن ساعدة ، وجماعة قليلة عشر معشار الشعراء .

والنظم فقد كان سهلا على صبيانهم ونسائهم ، وهذا دليل صعوبة مسلك النثر وشرف منزلته ، وضد ذلك النظم .

والوجه الثاني أن النثر ينوب مناب النظم ، ولا ينوب النظم منابه ؛ وذلك أن الكلام المنشور تقبل فيه الزيادة في اللفظ والمعنى ، بخلاف المنظوم ، فإنك إذا أضفت إليه معنى من المعاني فلا بد من زيادة في النظم أو نقص ، يخل في النقص ويمل في الزيادة ؛ وهذا إذا تحرى الوزن فإنه يحتاج إلى ذلك ضرورة .

والوجه الثالث من الأدلة على تفضيل النثر أنا نقول إن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل مواد كثيرة من علوم شتى ، والنظم فإنه يقوله من لا يشم للفضيلة رائحة ، ولا حصل من آلاته شيئا . وكثير من الناس يقول الشعر الحسن من غير مادة حاصلة ، لكن بطريق الاتفاق ، كالسوقة وأرباب الحرف .

والوجه الرابع أن صاحب النثر مرموق بعين الإكرام ، لعلو منزلته ، بخلاف الناظم ، فإنه لا تعلق درجته عن رتبة المستعطين ؛ وإذا جل عن ذلك وحلا شعره كان في النسيب والغزل . وذلك كله ضد النثر ؛ فإن النثر في الغالب لا يكون إلا في الأشياء العظيمة ، كالوعظ والخطب ، والزواج والنواهي ، وأحكام الدنيا والآخرة ؛ فهو ضد النظم . والمراد في الأمرين ظاهر .

فدل ذلك على أن النثر أشرف من النظم .

يتضح من هذا القول الذي أورده صاحب الكتاب في تفصيل النثر عصبية للفرن الذي يمارسه . وهذا القول استمرار لمقولات سابقة للكتاب ، يفضلون بها الكتابة على الشعر ، لمهانة الشعر في العصر ، ولأنه ورث الشعر في الشرف ، وتراجع الشعر بسبب التكسب إلى منزلة أدنى .

ومع ما قاله المؤلف من تقديم للنثر فإنه أورد عن ابن رشيق وغيره أقوالا في الدفاع عن الشعر وفضله^(٢٥) ، منها شفاعة كعب بن زهير وإنقاذ شعره له من القتل .

وإلى جانب تلك المنافع هناك مضار يذكرها نقلا عن ابن رشيق كذلك .

ويذكر البديهة والارتجال ويفرق بينهما فيقول^(٢٦) :

أما البديهة فإنها عند كثير من الناس هي الارتجال ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن البديهة فيها فكرة ، والارتجال ما كان تدفقا وانهمارا ، ولا يتوقف قائله فيه . ويعرض لأمثلة ساقها ابن رشيق في العمدة .

ويتحدث بعد ذلك عن عمل الشعر فيقول^(٢٧) :

فأما عمل الشعر فإنه يحتاج إلى شحذ القريحة ؛ لأن الشاعر وإن كان حاذقا ، فلا بد له من شحذ القريحة ، ومن فترة تعرض له ، فإن تمادى عليها قيل أصفى الشاعر وأقصى . كما يقال : أصفى الدجاجة وأفصت ، إذا انقطع بيضها . وكذلك الشاعر إذا خلا شعره من المعاني فيبقى وزانا .

ويذكر طبقات الشعراء إلى عهده فيقول^(٢٨) :

«والشعراء طبقات ؛ فمنهم شعراء الجاهلية ، مثل امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير بن أبي سلمى المزني وطرفة بن العبد ومن يناسبهم . هؤلاء طبقة واحدة ، وشعرهم قريب بعضه من بعض .

ثم بعد هذه الطبقة طبقة المخضرمين ، وهم الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام . وسمى الشاعر منهم مخضرمًا لأنه استوفى حظه من الشعر في أيام الجاهلية ، ثم لما دخل الإسلام صار نفسه في الشعر غير ذلك النفس الذي كان في الجاهلية . منهم كعب بن زهير بن أبي سلمى ، وأخوه بجير ، والحطيئة ، ويكنى أبا مليكة ، واسمه جرول ، وأوس بن حجر ، وأبو ذؤيب الهذلي ، والشماع ، وليبد ، وخداش بن زهير ، والأسود بن يعفر ، والمخبل بن ربيعة ، والنمر بن تولب .

وبعد هذه الطبقة طبقة الإسلاميين ؛ وهم الذين ولدوا في الإسلام ؛ منهم جرير ، والفرزدق ، وعبيد الله بن قيس الرقيات ، وعمر بن أبي ربيعة ، والأخطل ، وكان نصرانيا ، وذو الرمة ، والقسطامي ، والأحوص ، ويزيد بن الطثرية . وهؤلاء الشعراء المذكورون في هذه الطبقة هم الذين كانوا شعراء الدولة الأموية .

ثم من بعدهم شعراء الدولة العباسية ، مثل سديف ، ورؤبة بن العجاج ، ومن يجري مجراهم . ثم بعد هذه الطبقة طبقة المولدين من الشعراء . وسمى الشاعر منهم مولداً لأنه كان عربيا غير محض ، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة . ولا يستشهد بأشعارهم في اللغة ؛ وخالطوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار ، مثل بشار بن برد ، وأبي نواس ، ومسلم بن الوليد صريح الغواني ، وسلم الخاسر : سمي بذلك لأنه باع مصحفا واشترى به طنورا .

ثم بعد طبقة المولدين طبقة المحدثين . وهم الذين حدثوا عن المولدين ، كأبي تمام ، والبحتري ، ومروان بن أبي حفصة ، وعلى بن الجهم ، وعلى بن العباس ، وابن الرومي ، ومن يجري مجراهم .

ثم من بعدهم الطبقة المسماة بالطراز المذهب ، وهم شعراء دولة بني حمدان ، مثل المتنبي ، وأبي فراس ، والسلامي ، وابن نباتة السعدي ، وابن حجاج .

ثم من بعد هذه الطبقة طبقة شعراء بني صالح وبني مرداس ، مثل أبي العلاء المعري ، والشريف الرضي ، وابن أبي حصينة ، وابن حيون ، والخفاجي .

ثم من بعد هذه الطبقة شعراء الخريدة ، مثل القاضي الأرجاني ، وأبي عبد الله القيسراني ، وسعيد ابن سناء الملك ، وأبي إسحاق الغزي ، وابن الساعاتي ، وعرقلة ، وابن منير الطرابلسي ، وابن أفلح ، والشريف أبي يعلى ابن الهبارية ، والحيص بيص ، وعمارة اليماني .

ثم بعد هذه الطبقة شعراء بني أيوب ، وهم شعراء المائة السادسة ، مثل راجح الحلبي ، وابن ممتا ، وسعيد الحريري ، وابن النيه .

ثم من بعدهم طبقة شعراء العصر ، وهم الذين كانوا في المائة السابعة ، مثل سيف الدين المشد ، والبهاء زهير ، وابن مطروح ، والسراج الوراق ، والجمال الجزار ، وشرف الدين البوصيري ، وتاج الدين الحنفي ، ومجد الدين بن الظهير ، والوجيه المناوي ، ومن يجري مجراهم .

وأكثر ما سلكته هذه الطبقة المتأخرة في شعرها وعنت به نوع التورية والجناس ، والكنايات والتعريضات ؛ وأكثر ما بنوا شعرهم فيه على النسيب والغزل ؛ لأنهم رقت طباعهم ، وتحجوهرت

تجربى بين المحب والمحبوب ؛ وأما الغزل فهو في ذكر محاسن المحبوب والتعريف إليه ، والتودد عن طريق ذكر تلك المحاسن .

وأما التشبيب فهو ذكر النسيب والغزل ، بقصد التشهير والتعريف ؛ ولذلك غالبا ما يقال إن فلانا يشبب بفلاتة ، قصدا إلى التعريف بها . .

ويمضي المؤلف في ذكر موضوعات الشعر ، معروفا بما يزيد كثيرا عما قاله فيها كل من قدامة وابن رشيق . ولكن الجديد في الموضوعات هو تلك الشواهد والأمثلة التي امتاز بها الكتاب ؛ فقد اختارها من شعر معاصريه في معظم الأحوال ، وإذا جاء بشعر من أقوال غيرهم ممن سبقوهم فيكون أقرب إلى روح عصره من حيث الرقة وسهولة اللفظ ، وجمال الصبغ البديعي .

ونضرب أمثلة مما اختاره في بعض موضوعات الشعر لنمدل على ما نقول . ففي الوصف يورد أبيات ابن نواس المعروفة :

تدور علينا الراح في عسجدية
حبتها بأنواع التصاوير فارس
وقول البحترى في وصف الفرس :

وأغر في الزمن البهيم عجل
قد رحت منه على أغر عجل
كأهيكل المبني إلا أنه
في الحسن جاء كصورة في هيكل
تنوهم الجوزراء في أرساغه
والبدر غرة وجهه المتهلل

ووصف المتنبي لغارة فرسان سيف الدولة على حصن الروم :

وخيل براها الركن في كل بلدة
إذا عرست فيها فليس تقبل
فلما تجلى من دلوك وصنجة
علت كل طود راية ورعيل
على طرُق فيها على الطرق رفعة
وفي ذكرها عند الأنيس خول
فما شعروا حتى رأوها مغيرة
قباحا وأما خلقها فجميل
سحائب بمطرن الحديد عليهم
فكل مكان بالدما غسيل

ويعجب المؤلف بمديح البحترى للفتح بن خاقان ، وبلاغته في ذكر الهيبة ، حيث يقول :

ولما حضرنا سدة الإذن أخرت
رجال عن الباب الذي أنا داخله
فأنضيت من قرب إلى ذي مهابة
أقابل بدر الشم حين أقابله
فسلمت فاعتاقت جنان هيبه
تنازعني القول الذي أنا قائله
فلما تأملت الطلاقة وأنشئ
إلى ببشر أنستني غايله

أفكارهم ، وصاروا في غاية البعد عن شعر العرب ، ونجسوا ألباظا كثيرة مما كانت العرب تذكرها في شعرها . وسيأتى نبذ من أشعار هؤلاء القوم ، تشنف الأسماع ، وتروق السامع ، وترى منها ما يدل على رقة طباعهم ، ومحاسن أوضاعهم ، ويعددهم من شعراء الجاهلية ومن بعدهم ، وجوهر كلامهم في نظمه وحلاوته ، ورونقه وطلاوته .

ومن حديث المؤلف عن طبقات أهل عصره من الشعراء وطريقتهم في الشعر التي خالفوا فيها طريقة العرب القدماء وباعدوا بينها وبينهم ، نجد تأييدا واضحا وتعصبا لهذه الطريقة العصرية . ولم يكن المؤلف وحده في هذا الموقف ، بل شاركه كثيرون من معاصريه وسابقيه ، ممن جاءوا بعد القرن الرابع . فابن رشيق يميل إلى طريقة المحدثين وأشعارهم ، وابن الأثير يضع شعراء المحدثين في مقدمة الشعراء جميعا ، قداما وإسلاميين .

موضوعات الشعر :

ويصل الحديث إلى موضوعات الشعر فيحدثنا عن النسيب والغزل ؛ وهو الموضوع الأثير عند شعراء العصر كما قال ، وهو الموضوع الذي لا يخلو منه شعر شاعر ، وتبدأ به قصائد الشعر التقليدية .

ويفرق المؤلف بين النسيب والغزل ، وهو مالا نجده في كتب النقد المعروفة لدينا ، فيقول : يختلف الناس في الفرق بين النسيب والغزل ، فقال قوم : النسيب هو ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرف أحوال الهوى به معهن .

وقيل النسيب معنى مركب من ثلاثة أمور^(٢٩)

أحدها حال المرأة نفسها ، من خلق وخلق ، وقرب وبعد ، وفراق . والثاني حال الناسب بها ، من وله وقلق ، وعشق وجزع ، ووصل وفراق .

والثالث الأحوال المشتركة بينه وبينها ، من هجره لها ، وتطلعه إليها ، ومواصلته وقطيعتها ، ومن أحوال جرت بينها . فالنسيب حينئذ يشتمل على هذه الأحوال الثلاث .

والفرق بين النسيب والغزل أن الغزل معنى إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بين من أجله ، فكان النسيب هو ذكر الغزل ، والغزل هو التصايب والاستشعار بالمحبة . ويقال فلان غزل ، إذا كان متشكلا بالصبوة التي تليق بالنساء . وقيل الغزل هو الأفعال والأقوال الجارية بين المحب والمحبوب ؛ والنسيب ذكر تلك الأحوال . وقيل مغازلة النساء محادثتهن ومراودتهن .

واللغويون لا يفرقون بين النسيب والتشبيب ؛ وهما عندهم بمعنى واحد . وعند علماء البيان أن التشبيب هو التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ، والبروق اللامعة ، والحمامات الهانفة ، وآثار الديار العافية ، وأطلال المنازل الدارسة .

والناظر إلى هذه الفروق التي ذكرها المؤلف لا تتضح لديه ولا تتميز تماما ؛ فتراها مختلطة متشابكة .

والذي نراه من استقراء هذه المصطلحات الثلاثة على ما تطلق عليه في معظم الأحوال أن النسيب غالبا ما يجري على ذكر الأحوال التي

دنوت فقبلت الندى في يد امرئ
جميل عجايب سباط أنامله
صفت مثل ما تصفو المدام خلاله
ورقت كما رق النسيم شمائله
قال : انظر إلى هذه الفصاحة والبلاغة في المدح ، ووصف المدوح
بأهية العظيمة (٣٠) .

ويعجب بقول أبي تمام :

وما سافرت في الآفاق إلا
ومن جدواك راحلتى وزادى
مقيم الظن عندك والأمان
وإن قلقت ركابى في البلاد
ومثله قول أبي نواس :

إذا نحن أثينا عليك بمصالح
فأنت كما نشئ وفوق الذى نشئ
وإن جرت الألفاظ يوما بمحذة
لفيرك إنسانا فأنت الذى نعى
قال : فمن أراد المدح أو ذكر واقعة حال فليقل هكذا ، وإلا
فليسكت (٣١) .

واختار في موضوع الغزل مجموعة من الشعر الرقيق ، من مثل قول
الخياط الدمشقي (٣٢) :

خذا من صبا نجد أمانا لقلبه
فقد كاد رباها يطير بلبه
وإياكما هذا النسيم فإته
إذا هب كان الوجد أيسر خطبه
خليل لو أحببتنا لعلمتنا
محل الهوى من مغرب القلب صبه

تذكر والذكرى تشوق ، وفو الهوى
يتوق ، ومن يعلق به الحب يصيبه
غرام على يأس الهوى ورجائه
وشوق على بعد المزار وقربه
ففى الركب مطوى الضلوع على الهوى
مقى يدعه داعى الغرام يلبه
إذا خطرت من جانب الرمل نفحة
تضمن منها دأؤه دون صحبه
ومن الغزل الحضري قول الشاعر :

رأيتى وقد شبهت بالورد خدها
فناهت وقالت : قاس خدى بالورد
كما قال إن الأقحوان كمبسمى
وإن قضيب البان يشبهه قدى
وحق صفا ماء الشباب بوجنتى
وحق الجبين الصلت والفاحم الجمعد
لئن عاد لتشبيه يوما حرمة
لذيذ الكرى ، لا بل أفوقه فقى
إذا كان هذا في البساتين عنده
فقلولوا له لم جاء يطلبه عندي ؟

ويقف مؤلف الكنز مواقف من بعض شعر الشعراء في موضوعات
الشعر المختلفة ، فيناقش معانيه ، ومدى توفيق الشاعر في التعبير
عنها .

وبعد ، فإن كتاب جوهر الكنز - على ما بينا - جامع لعدة
أهداف ؛ فهو كتاب بلاغة ونقد ، وهو كنز لمجموعة من النصوص
الشعرية لشعراء من عصور متأخرة بخاصة ، قد لا نجدها في بعض
المصادر المتاحة . والكتاب بعد هذا وذاك يكشف عن طريقة المصيرين
والشوام في التأليف البلاغى .

الهوامش :

- (١) يعتبر مصطلح بديع هنا عاماً على كل ما يتصل بشكل الشعر من لفظ ومعنى وموسيقى .
- (٢) راجع عيار الشعر ، الطبعة الثالثة ، ص ٤٧ (منشأة المعارف بالإسكندرية) .
- (٣) النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة ج ٧ / ٣٣٩ .
- (٤) السلوك ١ / ٧٢٨ .
- (٥) النجوم الزاهرة ٧ / ٣٣٩ .
- (٦) راجع مطالع البدر ٢ / ١٣١ .
- (٧) النجوم الزاهرة ٨ / ٣٤ .
- (٨) الخطط ٣ / ٣٢٤ .
- (٩) السلوك ١ / ٨٨٨ والنجوم ٨ / ١٩٠ .
- (١٠) الدرر الكامنة لابن حجر ١ / ١٠٤ .
- (١١) الدرر الكامنة ٦ / ١٠٤ والسلوك ٢ / ٤٢٧ .
- (١٢) إجازة النسخة الخطية بتاريخ ذى القعدة سنة ٧٢٦ هـ .
- (١٣) طبعت بمنشأة المعارف سنة ١٩٨٢ ، ١٩٨٥ .
- (١٤) عيار الشعر ، ص ٤٦ .
- (١٥) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
- (١٦) راجع كتاب الأدب في العصر الأيوبي ص ٩١ وما بعدها والأدب في العصر المملوكي ص ١٠٩ .
- (١٧) لضياء الدين بن الأثير كتاب في حل المنظوم عالج فيه هذه الطريقة .
- (١٨) المثل السائر ص ٤٢٦ ط . بولاق ١٢٨٢ هـ .
- (١٩) جوهر الكنز ، ص ١٥٩ .
- (٢٠) نفسه ، ص ١٦٠ .
- (٢١) جوهر الكنز ٢٨٢ ، وراجع تحرير التحرير لابن أبي الإصبع ص ٣١٦ .
- (٢٢) المصدر نفسه ص ٩٢ .
- (٢٣) جوهر الكنز ص ٤٠٨ .
- (٢٤) المصدر نفسه ص ٤٢٧ ، وراجع كتاب العملة لابن رشيق ، ج ١ ، ص ١٩ طبعة محي الدين .
- (٢٥) جوهر الكنز ص ٤٣٠ وراجع العملة : ٢٤ / ١ وما بعدها .
- (٢٦) جوهر الكنز ص ٣٣٩ .
- (٢٧) المصدر نفسه ٤٤٢ .
- (٢٨) المصدر نفسه ٤٤٢ .
- (٢٩) نفسه ص ٤٥١ .
- (٣٠) نفسه ص ٣٥٩ .
- (٣١) نفسه ص ٣٤٧ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٤٦٣ .

الوافع الأدبي

• تجربة نقدية :

– حنا مينه

وتناقض وعي الكاتب

• متابعات :

– ربيعة الشعر

عند فاروق شوشة

– قراءة في رواية

« السيد من حقل السبانخ »

أو يوتوبيا عصر العلم



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

حنّا مينة وتناقض وعي الكاتب

عباس أحمد نبيب

مقدمة :

تتناول هذه الدراسة ثلاث روايات هي : الشراع والعاصفة ؛ والثلج يأتي من النافذة ؛ والشمس في يوم غائم^(١) ، محاولة تبين ما يمكن تسميته بأيدولوجيا النص لا أيدولوجيا الكاتب . وقد خلطت كثير من الكتابات حول هذه الروايات بينها ؛ إذ اتخذت من أيدولوجيا الكاتب متكأ لما تدعيه من رمز ، ولما تطرحه الرواية من رؤية ، وما تجسده شخصياتها من مواقف . فيرى البعض في « عودة حنّا مينة إلى البحر في الشراع والعاصفة رمزا ومعادلا ودالا لعودة المجتمع العربي إلى المغامرة والفعل » . و « الطروسي ليس محمد بن زهدى فقط ، بل هو رمز، وقوة ، ووطن يبحث عن حريته ومجده ؛ وطن ممزق بين أن يبقى في البر مع « أم حسن » أم يذهب إلى البحر إلى « ماريا » . إن « ماريا وأم حسن » رمزان كذلك ؛ أم حسن رمز للاستقرار ؛ وماريا رمز للمغامرة . وفي كل الأحوال يبقى الطروسي رمزا لبقظة بلاد تنتظر عودتها إلى البحر ؛ رمزا لبداية وعي جديد »^(٢) .

وتربط بعض الكتابات كذلك بين الرواية والمرحلة الزمنية التي صدرت فيها ؛ سعيا إلى إقامة مثل هذه الموازنة بين الواقع و « الرمز » ؛ فتخلع على « الشمس في يوم غائم » أهمية خاصة « تكمن في ارتباطها بالفترة الزمنية التي ظهرت فيها ؛ أي بعد هزيمة حزيران . . . حيث ما يزال العدو الخارجي يحثم على الأرض ، ويستنزف خيرات البلاد » . « فالفنّي بطل الشمس في يوم غائم ابن مرحلته الراهنة ؛ فهو أكثر نضجا ووعيا ، ويتحول من متفرج إلى ملتزم بعقيدة سياسية تؤطر جميع تحركاته وعلاقاته ، ويتحمل في سبيلها الشوائم والصعاب بل الصفع أحيانا ؛ لأنه يعلم أن حملة الرسائل والمبادئ يجب أن يقرنوا القول بالفعل »^(٣) . وتتخذ بعض الكتابات من مبدأ « النمذجة » في النقد الواقعي الاشتراكي أداة جاهزة للنظر إلى شخصيات حنّا مينة بوصفها نموذجاً للانتفاء أو للبطولة أو للثورة . . . الخ^(٤) .

ولا شك أن الملامح الأساسية للشخصيات في الرواية ودوافعها الداخلية ودورها في حركة الأحداث ، بل كذلك توزيع الشخصيات وترتيبها وقدرتها الشخصية على أن تعكس نمودجا ، هي مفاتيح أساسية لاكتشاف أيدولوجيا النص ؛ لكن هذه الملامح الأساسية لا تتأتى فحسب من الدور الذي ينيطه الكاتب بالشخصية ، ولا بالأقوال التي ترد على لسانها ، وإنما تتأتى ، أساسا ، من وعيها بالعالم من حولها ، ومدى تلاؤم ذلك الدور الذي يناط بها مع وعيها . إن جدلية الشخصية لا تكمن في الشخصية — الشخصية النقيض ، بل تكمن في تطور وعي هذه الشخصية وردود فعلها مع تطور الأحداث من حولها . وفي الحقيقة نجد أن أية شخصية روائية في الرواية التقليدية قد تعدّ نمودجا ؛ وهي في الواقع غطية بطريقة أو بأخرى ؛ لكن الانتقال من الشخصية إلى النموذج ؛ من الخاص إلى العام ؛ من العمل إلى الواقع — هذا الانتقال ليس معادلة بديهية ، بل هو نتيجة لما تملكه الشخصية وما يملكه العمل الروائي من قدرة على المجاوزة .

إن ذلك الترميز أو التنميط المجاني يعكس أخطر سمة من سمات النقد الثيمي الذي يرى في أيدولوجيا الكاتب أو في ظروف المرحلة تفسيرا للعمل الروائي . وهذا النقد الثيمي ، وإن اتخذ الواقعية الاشتراكية علما أو شعاراً ، يعود بنا إلى نظريات هيولت تين ؛ لأنه يتجاهل إمكان التفاوت أو الاختلاف بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية للكاتب والطريقة التي يرى بها العالم — الذي يخلقه^(٥) . فسيرة حياة الكاتب أو كتاباته وتفسيراته لأعماله^(٦) لا تماثل بالضرورة أيدولوجيا النص ، وهي قد تصلح أداة ثانوية لإضاءة بعض النقاط . لكن إسقاط أيدولوجيا الكاتب

أو نظراته النقدية على العمل الروائي انتقاء لبعض الشعارات الثورية التي تتردد داخل العمل يتجاهل الخاصة النوعية للأدب ، ويقع في أسر مثالية جديدة ؛ إذ يربط العمل الأدبي في الحقيقة بأحد مكونات البناء القوي ، وهو السياسة بمعناها الضيق والمرحلي .

خارجيات النص

الإحساس بلذة المغامرة والاكتشاف والتمرد بمعناه العفوي ؛ التمرد من حيث هو خروج على العادية وكسر للمألوفية . ومن هذه المرحلة يستلهم حنا مينة معظم شخصياته ، بل كثيرا من تفريعاته القصصية ولوازمه الثيمية ؛ مثل القبلية من الفتاة التي يحبها ، والمناضل بوصفه أميراً متميزاً أو فارساً^(١٣) ، بل إننا نجد في كثير من شخصياته ملامح مختلفة من ذكرياته . وكما أن « الماضي له قابلية دائمة في حياته ... وكما يتناول مادته من ذلك الشيء الذي تحمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج ، ما إن تمسه ومضة الاسترجاع الكبرى » ، نجد شخصياته كذلك دائمة الحنين إلى هذا الماضي . والاسترجاع هو وسيلة الرؤية وهو وسيلة البقاء .

وعلى المستوى الخاص كذلك لم يستطع حنا مينة - وهو الأديب المؤمن بأهمية المعيشة الحياتية للواقع^(١٤) - أن يبقى في سوريا ؛ فأمضى منذ عام ١٩٥٨م عشر سنوات في الغربة ، الأرجح أنها لأسباب سياسية^(١٥) . وبعد عودته إلى سوريا بدأ يعيش نوعاً من الحياة الراكدة المعلة في دمشق بعيداً عن الأجواء الحقيقية الشعبية ، مما يجعله يحس بنوع من الإحساس المعبذب بأنه يخون نفسه وفنه وقضيته الأدبية^(١٦) .

أما على المستوى العام فإن هذا الإطار الزمني قد أتاح للكاتب ، بداية ، جو المواجهة الجماهيرية في مواجهة احتلال أجنبي حيث تصبح مشاركة « الجماهير العفوية في المقاومة أمراً طبيعياً ، بل يصبح أي تمرد أو تصدُّ مهما صغر عملاً بطولياً . كما أن هذه الجماهير ، وهي تخوض معركتها الوطنية بعفوية ، تبدأ في إدراك قدرتها وينضج حسها الطبقي . على أنها ، وهي تتحرك من أجل القضاء على الاحتلال ، تربط بين معاناتها اليومية وقهرها الطبقي وقضية التحرر الوطني . هذا الإحساس العفوي هو المقابل الصادق للعمل الجبهوي الذي يتبناه اليسار « بالوعي » . وتلك الجماهير ، بوضعها الاجتماعي وبعفويتها ، هي المعلم كالطروسي وخلييل والخياط^(١٧) .

هذا الإطار الزمني يمثل كذلك مرحلة المخاض الثوري ؛ مرحلة البدايات بنقائنها وتضحياتها ونماذجها الفردية المتسامية إلى نوع من الشهادة أو الفداء المسيحي ؛ نماذج « جيل التضحيات والالام والبحث في الظلام عن قس من نور »^(١٨) ، بعيداً عن الواقع السوري الشائك في الخمسينيات ، الذي سادت فيه التحالفات والصراعات والانقسامات اللا مبدئية ، ومارس فيه الجميع ، بما فيهم اليسار ، الصراع على السلطة ، وأصبحت قضية الإصلاحات الاجتماعية بديلاً عن الثورة ، وتحديد الملكيات بديلاً عن القضاء على الطبقة الإقطاعية ، بل لم تعد حتى هذه الإصلاحات الاجتماعية وتحديد الملكيات إلا ورقة انتخابية يتقدم بها « البعث » - لا الماركسيين - الصقوف . لكل هذا خبا حزم الخلاص أو تحطم فاجماهير التي ثارت ضد الاحتلال وضد الاستغلال والقهر الطبقي قد أجهضت حركتها مفضية إلى حكم البورجوازية^(١٩) ، لا إلى التغيير

تشارك هذه الروايات الثلاث في الإطار الزمني العام ؛ فالمرحلة التاريخية التي تدور فيها هي مرحلة الانتداب الفرنسي بشكل عام ؛ إذ تدور أحداث « الشراع والعاصفة » في أثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أما « الثلج يأتي من النافذة » فهي تدور في الفترة التالية للانتداب أي في الأربعينيات والخمسينيات حسباً نفهم من إشارة فياض إلى معاهدة « الدفاع المشترك »^(٢٠) ؛ ومن إشارة زوجة فياض إلى عبد الحليم حافظ وإشارة فياض إلى أفلاس شركته إبان الحرب الكورية^(٢١) وتدور أحداث « الشمس في يوم غائم » في أوائل العشرينيات ، وذلك من الإشارة إلى حديث والد الفتى مع المستشار^(٢٢) ، ومن الصمت عن ثورة ١٩٢٥ المسلحة ضد الاحتلال وأعوانه ، والاكتفاء بإحساس الفتى بأن الثورة آتية ، وأن الأرض تشقق تحت أقدام عائلته .

أما الحقبة التي كتبت فيها هذه الروايات الثلاث فهي تمتد من ١٩٥٦ ، تاريخ بدء كتابة « الشراع والعاصفة » ، إلى ما بعد ١٩٦٧ ؛ وهي حقبة مليئة بالأحداث السياسية على المستوى العربي ؛ إذ شهدت تأميم قناة السويس ، وحرب ١٩٥٦ ، ثم الوحدة المصرية السورية والانفصال ، انتهاء بهزيمة ١٩٦٧ ؛ وهي أيضاً الحقبة التي شهدت صعود حركة التحرر الوطني ضد الاستعمار الأجنبي ثم تبدد الحلم في ١٩٦٧ . وعلى المستوى الداخلي شهدت سوريا في هذه الحقبة عودة الحياة الديمقراطية في عام ١٩٥٤ ؛ بعد سلسلة من الانقلابات العسكرية (انقلاب حسني الزعيم في مارس ١٩٤٩ ، وانقلاب الحناوي في أغسطس ١٩٤٩ ، وحركة أديب الشيشكلي في ديسمبر ١٩٤٩ ، ثم حركة الشيشكلي الثانية في نوفمبر ١٩٥١) . ومع عودة الحياة الديمقراطية بدأ حكم التحالفات ، الذي عكس صعود القوى القومية واليسار البعثي متحالفاً مع اليسار الماركسي ومنبهاً سيطرة النزعات التقليدية ، ثم نجح البعث في أن يتولى السلطة منفرداً بانقلاب عسكري منذ ١٩٦٣^(٢٣) .

إن إصرار حنا مينة على اختيار فترة « الانتداب الفرنسي » إطاراً زمنياً لهذه الروايات الثلاث بل لمعظم رواياته - برغم أن مرحلة تكونه الفكري والأدبي كانت أكثر ازدهاماً بالأحداث وأكثر حسماً في تحديد مستقبل سوريا ومستقبل المنطقة العربية كلها - لا يكفي تبريراً له ما يقوله حنا مينة من أن الماضي الذي يكتب عنه هو « حضور واستطالة للمستقبل » ، وأن طبيعة العمل الروائي تقتضي أن ينظر الكاتب إلى الأحداث من بُعد كاف لتكون لنظرة الإحاطة اللازمة التي يوفرها البعد النسبي ، « وأنه عندما يكتب عن الماضي فهو يبدق ناقوس التنبيه في الحاضر »^(٢٤) . إن هذا الاختيار « لمرحلة الانتداب الفرنسي » ربما يفسره على المستوى الخاص حنين حنا مينة إلى عهد طفولته وصباه . وإحساسه المتزايد بتجربته الحياتية الغنية ؛ وكما يقول هو نفسه فإنه - بما هو كاتب - يجد نفسه أمام صياغات حياتية تبحث من خلاله عن وجودات فكرية^(٢٥) ؛ ففي هذه المرحلة يتجلى

تفرضه هذه التضحية ، والحرمان الاختياري يحتاج إلى سمو رفيع ، إلى رياضة روحية تقترب بالمناضل من مصاف القديسين^(٣٠) ، عليه أن يحمل صليبه ويمضي ثائراً لإيقاد نار جديدة ، عليه أن يمضي في عكس التيار^(٣١) . إنه يمضي لتصهره تجربة النضال ليصبح أداة ورأس الزاوية لطريق جديد ، وهو بهذا النقاء والتطهر يسعى لمزيد من التطهر من خلال العمل الجسماني المرهق ، يعمل دائماً للفكرة ويتطابق عنده الوعي والسلوك^(٣٢) .

والفتى في « الشمس في يوم غائم » متفرد ؛ فهو ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جدا ؛ جامع النزوات شديد الانفعال يكره ما يحبه أهله^(٣٣) ؛ يرقص رقصة الخنجر ، ولكنهم يرقصون « التانجو » ؛ ويرغم أن الكثيرين قد رقصوا رقصة الخنجر فإنه أفضل من رقصها ؛ فهو راقص له حركاته الخاصة المعبرة عن ذاته ، عن مشاعره الخاصة^(٣٤) ، يدق الأرض ، يزجج انتظام الأشياء^(٣٥) .

هذه الشخصيات تتميز بالتمرد ، بالخروج على المؤلف ، بالمغامرة ؛ فالمغامرة شيء في دم الطروسي^(٣٦) ؛ أنقذ شخيرة الرحوني برغم أن الجميع حسب أن مجرد محاولة الخروج للبحث عنها ضرب من الجنون^(٣٧) . وفياض وخلييل ، وغيرهما من أولئك الذين سلكوا الطرق غير المألوفة ، كانوا ضحايا للطرق التي صارت مألوفة^(٣٨) ، وعاشوا قلق الأعمال السرية وسحرها^(٣٩) ، يشتهون أن يعصف شيء ما بهذا الكون ، يتحدثون المجتمع والناموس ، يسعون إلى تغيير الحياة^(٤٠) . بل إن دينيز وجوزيف في « الثلج يأتي من النافذة » ، وأخت الأستاذ كامل كذلك ، يعانون من الرتبة ويتمنون اضطراب الدنيا لتتغير تلك الحياة الرتيبة القاتلة^(٤١) .

والفتى كذلك يتمرد على أسرته ؛ يشترك في مظاهرة مع جماعة الشباب أمام سرائي المستشار الفرنسي بينا والده يترجم للمستشار هتافات المتظاهرين^(٤٢) ؛ يتمرد عليها برقصته التي جعلت المسألة تصل إلى وضعها الحدي : مع أو ضد ؛ يقتحم القبول بحثاً عن المرأة ذات القميص الليلكي ؛ بل هو - فوق ذلك - مولع بالسخرية والتحدى لأسرته وخطيب أخته .

هذه الشخصيات تشترك كذلك في كونها مندوبة لدور الطليعة ؛ فالطروسي - برغم أنه في تقويم أبي رشيد لا يصلح لعمل منظم ضده - إلا أن تجرباه عليه سيشرح البحارة ، ويكون خطوتهم الأولى من أجل التجمع النقابي ؛ فضربة الطروسي كانت البداية كما يقول الرحوني^(٤٣) . ويرغم أن الطروسي « ليس عاملاً أو فلاحاً » . لكنه من أبناء الشعب المخلصين ، من فروع سنداتنا الضارية جذورها في الأرض ، كما يراه الأستاذ كامل^(٤٤) . وفياض كما ذكرنا مندوب ليكون رأس الزاوية لطريق الثورة ؛ فهو قد تخطى مرحلة الاختبار وأصبح أصلب عوداً ، واكتسب اعتراف خليل به « هذا ابني الحبيب الذي به سررت »^(٤٥) . لكن « فياض » لن يغير العالم بالفعل كالطروسي ، وإنما بالكلمة ؛ فالرجعيون « يحكمون الآن ولسوف ينتهي حكمهم يوماً .. سيتهى حكمهم يوماً ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »^(٤٦) . والخياط يعد الفتى لذلك الدور ؛ يطلب منه أن يحدث الناس وسيصفون له .. فكل مشكلتهم أنهم لا يعرفون كيف العطاء : « قل لهم أنتم أسباده هذا الكون ،

الحقيقي . هذا الإطار الزماني إذن هو أصلح لتلك الرومانسية الثورية التي « تغني الواقعية » ، لا بالشاعرية فقط ولا باللون والنغم فحسب ، بل بتمجيد دور الناس الذين يحبون العمل ويضعون أمامهم هدفاً كبيراً هو تغيير الحياة^(٤٧) .

(٢)

القصة : سمات البطل

يبقى السؤال : هل توقفت أعمال حنا مينة عند الرومانسية أم تخطتها إلى الرومانسية الثورية التي تستوعبها الواقعية وتغني بها ؟

« إن الكفاح والفرح والإباء والتمرد هي عناصر رومانسية في الأصل استخدمتها الواقعية في استيعابها للرومانتيكية ، فأعطتها دلالات جديدة خلصتها من القشرة الخارجية الذاتية ، وحيدة الجانب ؛ القشرة الكرنفالية الاحتفالية المثالية ، التي لا تستند إلى ركائز الواقع ولا تعبر إلا عن كفاح دُنكيشوت ؛ هو توقي إلى النضال ، وليس النضال ذاته ؛ لأنه يجهل ضد من يناضل ولماذا ؛ لافتقاره إلى مفهوم متكامل عن العالم »^(٤٨) .

والروايات الثلاث تشترك جميعها في تقديم ما يسمى « بالبطل الإيجابي » ؛ بطل فرد يحمل هموم المجموع ويتحرك معه بحثاً عن التغيير المنشود . وأولى سمات هذا البطل المتفرد أنه بطل استثنائي في ظرف استثنائي^(٤٩) . فالطروسي كما نراه في « الشراع والعاصفة » يبدو في استقراره - وضو البحار - إنساناً قد « اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفره واحدة . لم يعد يستطيع متابعة السفر . ولا هو ينوي العودة من حيث أتى ، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهرأ بانتظار الرحيل »^(٥٠) . وفياض كذلك كاتب يساري مناضل ، نراه في تجربة الغربة هارباً من مطاردة السلطة . والفتى في « الشمس في يوم غائم » على حد قول الخياط « زهرة في حقل من الشوك »^(٥١) ، ابن الطبقة الغنية ، والمتمرد عليها بالرقص . وكل من هذه الشخصيات يقف في مقابلها معلم انتقل بها من التمرد إلى الوعي : الأستاذ كامل في « الشراع والعاصفة » ؛ وخلييل في « الثلج يأتي من النافذة » ؛ والخياط في « الشمس في يوم غائم » .

هذه الشخصيات تبدو متفردة متميزة ؛ فالطروسي منذ الصفحة الأولى في « الشراع والعاصفة » متفرد بهذا الحنين إلى الماضي ، بذلك القلب الذي يرى الأشياء مذبذبة الأشياء ، « وقد وجد على شاطئ » اللاذنية يوماً قلباً كهذا القلب ، تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، ثم تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، وبقي وفياً لرجائه ، مخلصاً لأمانيه^(٥٢) ؛ وهو لا يتراجع « فقد اعتاد الناس أن يهربوا حين يرشقهم البحر ، أن يتراجعوا ، أما محمد بن زهدى الطروسي فلم يكن يفعل ذلك قط ، إنه لا يتراجع ، ولا يهرب »^(٥٣) ؛ هو لا يأبه بعداء أبي رشيد له ؛ فهو الذي استطاع كسر شوكة بن برو ، رجل أبي رشيد ؛ وهو الذي سافر وعرف العالم وأبصر عمال المرافئ وكيف يعملون وما هي حقوقهم وضماناتهم^(٥٤) .

وفياض في « الثلج يأتي من النافذة » متفرد كذلك منذ طفولته ؛ إذ « كان الكتاب أعظم مسراته ، فإذا فكر فيه قتم بخشوع : في البدء كانت الكلمة »^(٥٥) ؛ وهو متفرد لأنه كاتب ، والكاتب إنسان غير عادي^(٥٦) ؛ ولأنه يضحي من أجل الآخرين ، يضحي واعياً بما

تجاه دينيز وأشواقه الجنسية تجاه كل النساء ، تتنازع أحلام التعذيب والمطاردة وأحلام الشهوة والشبق^(٥١) .

والفتى يعاني انفصاما في ذاته بين صاحبة الابتسامة وامرأة القبوذات القميص اللينكى ، وهو متردد بين القلعة والقبو^(٥٢) رغم أنه يقول « مدفوعا برومانتيكية الشباب : قررت أن أكسون في صف الخياط »^(٥٣) ، بل إنه بعد المواجهة بين أمه وامرأة القبو يبقى موزعا بين الإحساس بالإشفاق على أهله والإحساس بالذنب والشماتة فيهم ، يبقى هكذا موزعا حتى يتوصل في النهاية إلى اكتشافه ضرورة استقلاله المادى عن والده حتى يتحرر^(٥٤) .

وهذه الشخصيات الثلاث تشترك كذلك في واقع الغربية ؛ فالطروسي البحار مقيم على البر في عالمه الخاص . وبرغم أنه يقول أحيانا إنه لا بأس من الاستماع إلى الآخرين : أبى حميد والأستاذ كامل ، لم نسمع في معظم الرواية إلا مناجاة الطروسي لنفسه وذكرياته عن ماضيه ، إذا استثنينا تلك الحوارات السياسية في القسم الرابع والخامس . وفياض كذلك يعيش تلك الغربية مكانيا وفكريا ؛ فهو مضطر ، نظرا لوضعه ، إلى أن يتخلى عن الفعل ويعيش مخبئاً . والفتى يحس بتلك الغربية ؛ فهو كما ذكرنا وكما يقول الخياط « زهرة وسط حقل من الشوك » ، لكنه يحس بالغربة في الأكواخ كما يحس بالغربة في القلاع . وهذه الغربية التي يعيشونها هي مصدر تلك الماضوية والانكفاء على الماضي ، ولعلها موازية لغربة حنا مينة في مكاتب دمشق كما أوردنا من قبل . فالطروسي يعيش في ماضيه ، وفياض يسترجع طفولته ؛ مدرسته ؛ وأحاديث أبيه وأمه ؛ وعلاقته بخليل ؛ وابنة العم . والفتى يسترجع الأساطير والحكايات ، بل يسترجع الأحداث أساسا بعد وقوعها كإطار حكى سبرى .

« والطروسي » يعود إلى عالمه في نهاية الرواية متخلصا من غربته ، وإن كانت عودته للبحر في الحقيقة معادلاً للعودة إلى الذات . وفياض يقرر في النهاية أن يعود إلى وطنه وإلى رفاقه وأن يودع تلك الغربية . ولكن الصورة مختلفة في « الشمس في يوم غائم » ؛ فهنا الرواية المفتوحة التي تنتهى بالمواجهة وبالصمت تفتح كل الاحتمالات ؛ وإن كان الاحتمال الأرجح من حركة الرواية أنها استمرار للغربة ؛ لأنها تكشف - في رأى الباحث - عن عجز المواجهة ومحدوديتها .

نستطيع أن نلخص إذن ملامح الشخصية الرئيسية أو البطل في هذه الروايات الثلاث في الجدول التالي :

الصفة	الطروسي	فياض	الفتى
الخروج على المألوف	+	+	+
التحدى	+	+	+
	البحر	المجتمع	الأب والجند
المغامرة	+	+	+
	إنقاذ السفينة	الهروب	العلاقة بالخياط وامرأة القبو

منكم كل ما فيه ، ولكم كل ما فيه . وقُدْهم بعد ذلك لتحقيق ما قلت ، وكن أنت في المقدمة »^(٥٥) . واستمرار المسيرة مرهون باستمرار القائد ؛ « فإذا تراجع القائد توقف الطبل وتكسر العلم وارتد الصف وتفرق الناس »^(٥٦) .

وتأكيد الذات هو دافع هذه الشخصيات الثلاث ؛ فالطروسي يسعى دائما لإثبات شجاعته ورجولته ، سواء في مهمة نقل السلاح أو في إنقاذ شختورة الرحمن^(٥٧) ، بل إنه يضرب البحار الإيطالي حرصا على سمعته . وبرغم شوقه لماريا لم يسافر إليها لأنه أثر أن يسافر إليها ريسا أولا يسافر . . ريسا يسير وراءه بحارته^(٥٨) . وفياض في رحلة الهروب « يبحث عن عزاء ؛ عن اقتناع بأنه نافع وأن مايفعله يسهم في القضية »^(٥٩) ، وعندما أوقف للمرة الأولى وضرب حتى تورم وجهه ، سعد بوجهه المتورم ؛ إذ ابتسمت له الفتيات وحياه رجال الحى ودعوه لمجالسهم . وهو كذلك يريد لدينيز أن يحلم بالفارس ، لا أن تراه في معمل المسامير كإنسان عادى^(٦٠) . أما الفتى فسعى للخياط ولامرأة القبو ولرقصة الخنجر كان لتأكيد ذاته ؛ بل إنه في رقصته يؤكد ذاته كذلك بحركاته الخاصة ، ولكنه بعد كل هذه التجربة التي كان يسعى فيها للتخلص من الإثم ، نتيجة موقف والده المخزى تجاه بلاده^(٦١) ، يجد أن الحل الوحيد هو السفر ليملك حريته الفردية .

وتمثل المرأة علاقة محورية لهذه الشخصيات الثلاث لتفردا ؛ فالمرأة بعامة تتعشق الرجل الذي يتصرف بجرأة ومحبة بجرأة . . . ويخالف المألوف بجرأة^(٦٢) . فالهوية وعدم الاكتراث والنظرة ذات الفتيل المشتعل هي التي أخضعت أم حسن للطروسي ، وماريا دعت إلى بيتها بعد أن شهدت شجاعته في المعركة مع الإيطاليين ، بل إن زكية العجوز نفسها تشتهي « ما من امرأة تشوف الطروسي . . إلا وتشتهي »^(٦٣) . وفياض أيضا معشوق للفتيات ؛ وفروسيته وتمرده تجعل أجمل الجميلات تمنحه قبلة ، وتجعل امرأة مشبوهة تزوره في السجن وتكرمه على طريقتها ، وامرأة أخرى كانت على باب السجن في المرة الأخيرة لتضع راحتها على يده بحنان ، كأنما تريد أن تعبر باللمس عن الإعجاب . بالإضافة إلى أنه في شبابه « كان محبوبا أكثر من كل فتيان الحى »^(٦٤) . ودينيز وابنة العم ، بل حتى فتاة سر كيس تنتقل إلى الغرفة المواجهة له لتتعري أمامه^(٦٥) . والفتى كذلك تحبه ابنة العم وفتاة القبو ، فتمنحه هو فقط سريرها ، بالإضافة إلى السيدة الشهية التي يذهب إليها كى ينسى^(٦٦) . بل ثمة تفوق خاص ؛ فأم حسن تختار الطروسي دون كل الرجال ؛ والمرأة « المشبوهة » تختار « فياض » بل ترفض أباه الذي اشتتهه زوجة المدير ؛ وامرأة القبو تختار الفتى . هذا التفوق المتمثل في الفحولة وفي الحرارة يجعل المرأة الخبيثة بجنس الرجال تهب نفسها لذلك الفارس .

وبرغم هذا التفرد وتلك الجرأة فهي شخصيات قلقة يتنازعها دائما جانبان ؛ فالطروسي متردد بين السفر والبقاء ، بين عرض الرحمن وعرض نديم مظهر ، بين آراء أبى حميد وآراء الأستاذ كامل ، بين ماريا وأم حسن ؛ بل إنه متردد كذلك بين التدخل في الميناء والابتعاد عن كل ما يجرى ؛ أى بين همه وهم الآخرين^(٦٧) . وفياض كذلك متردد بين البقاء في بيت خليل أو الهرب ، بين البقاء في بيروت أو العودة إلى سوريا ، بين القضية التي يعمل من أجلها والحب ، تتنازع عواطفه

الطبقى . . . الخ - يجعلها تتحول إلى صورة منبئة الصلة عما أنيط بها أن تحمله من رسالة . إن شخصية الطروسي في الحقيقة مشروع شخصية ملحمية ؛ تأخذ من الملحمة الشعبية البطل المتفرد المغامر ؛ وتأخذ من الملحمة اليونانية أساطيرها وقدرتها المهيمنة . وقد يقال إن هذه القدرية جزء من الأيديولوجيا السائدة في المجتمع العربي ؛ وهذا صحيح ، لكن بقاء الشخصية في إسام الأيديولوجيا السائدة للمجتمع العربي ينفي قدرتها على المجاوزة ، بل إنه على المستوى المعرفي ينفي مجاوزة الأدب للواقع . ورؤية الطروسي للعالم رؤية قدرية تنتمي بالفعل إلى عدة قيم إقطاعية تعكس الموقف من الضرورة والرجولة مختلطة بقيم رومانسية أخلاقية ، تتمثل في الالتصاق بالطبيعة والمغامرة . رؤية الطروسي وإن كانت القدرية ملمحها البارز فإنها رؤية مشوشة .

الطروسي ينتظر العودة إلى البحر قائداً ، لكنه لا يفعل أكثر من الانتظار ، بل إن هذا الانتظار يبدو انتظاراً للغيب واجتراراً للماضي ؛ هذا ما تكشفه هذه الاقتباسات من الرواية على سبيل المثال لا الحصر^(٦٦) :

« إن الساعة لم تأت ، وقد لا تأتي أبداً ، ومع ذلك ينتظرها أو يتعزى بانتظارها » .

« وكان الجواب في الغيب دائما . هو يؤمن بأنه بالغ ما يريد . أما متى يكون ذلك : في أي أسبوع ، في أي عام ، فإنه لا يدرى » .

« ولم يكن يقلع إلا وهو يقول يا الله يارضا الوالدين » .

« واستغفر البحر واعتذر قائلا : كلا أنت هو الأقوى » .

« لأنهم ومراكبهم في البحر ، كالفتران أمام القطط تلاعبها حتى الموت ، ثم تنقض عليها وتأكّلها ، وغدا أو بعده يلفظ البحر الجثث ، وتضحك ملكة البحر ، وتامر العاصفة أن تهدأ لأن حفلة زواجها قد تمت » .

« وتذكر ماضيه ، .. ما كان أجمل ماضيه » .

« كان ذا شغف قديم بأمسه عن يومه » .

« شطبه الخيال إلى ماضيه ، كم في ماضيه من أعمال لا تنسى » .

« البحر هو البحر ، لكن الرجال تغيروا ، عصرهم الذهبي مضى ، زمن الشراع ولى وفات » .

« وألقى وهو مطمئن نظرة عاشق إلى البحر ، لقد كان هو أيضا بحارا ذات يوم » .

« وساءل نفسه مقهورا : ألن أصبح صاحب مركب مرة أخرى » .

« كان صاحب مركب ذات يوم ، ريسا معروفا ، أما الآن ؟ لا شيء ! مجرد بحار » .

لهذا فالطروسي لم يكن يفكر في إقامة المقهى إلا لكي يكون إلى جانب البحر ، لكنه لم يعرف كيف ؟ ولولا البحار الصديق الذي جاء إليه صدفة وتطرق بهما الحديث عن شجون اليوم وذكريات الأمس لما وجد ذلك المقهى^(٦٧) . ولولا عرض الرحمن عليه بالمشاركة ، لأنه يعرف « إيثارة الملكية ولو كانت صغيرة » ، لما تحققت للطروسي أمنيته التي تردد في تنفيذها عندما جاءته بسبب عرض صديقه نديم ، وربما لأن « عشر سنوات مضت وهو يحسب ألا جديد . ثم جاء الجديد دفعة واحدة فأريكه »^(٦٨) .

الصفة	الطروسي	فياض	الفق
الغربة	+	+	+
النسائي	+	+	+
العاطفة المشبوبة	+	+	+
الذكورية المشوقة	+	+	+
الانفصام الذاتي	+	+	
التردد	+	+	+
الدور القائد	+	+	+
الحصول على المكافأة بعد النجاح في الاختبار	+	+	+
	العودة للبحر إنقاذ سفينة الرحمن	الكتابة معاناة الغربة	امتلاك امرأة القبو الجرح ، التمدد بالمطر

(٣)

القصة : رؤية الشخصيات للعالم

يرسم بعض النقاد بشكل أو بآخر تخطيطاً لمرجع الشخصية والحدث في « الشراع والعاصفة » يمكن تلخيصه كالتالي^(٦٩) :

الشخصية : البحار الذي ينتظر العودة إلى البحر ← البلاد التي تنتظر العودة إلى حريتها .

العامل : العاصفة التي يكافح البحارة ضدها ← العاصفة الاستعمارية التي تكافح البلاد ضدها .

الفعل الإيجابي : العاصفة النازية التي يكافح العالم ضدها

الفعل السلبي : صمود الرحمن أمام العاصفة ← النضال ضد العاصفة الاستعمارية

مغامرة الطروسي ومواجهة للعاصفة ← الحياة

الفعل السلبي : هروب البحارة من مواجهة العاصفة ← الهروب أو التقاعس عن النضال ضد الاستعمار

لكن مثل هذا التخطيط يتغافل عن سؤال أساسي هو : هل وعي الشخصية أو رؤيتها للعالم ترشحها لمثل هذا الدور الذي يرى حنا مينه أنه مجاوزة للرومانسية الغائمة^(٦٩) ؟

والحقيقة أن شخصية « الطروسي » مجاوزة للرومانسية الغائمة إلى الرومانسية المتفائلة ، بل شديدة التفاؤل ، وليس ثمة اعتراض على مثل هذا التفاؤل ، أو لنقل هذا المخطط التفاؤلي الذي جعل الشخصية - وإن كانت خيرتها الواقع فهي لا تعدو أن تكون استرجاعاً من الذاكرة مروراً بالأيديولوجيا الجمالية السائدة في الخمسينيات عن البطل الإيجابي ، والتفاؤل الإنساني ، والنضال ، والموقف

والرجولة عند الطروسي هي رأسمال البحار ، فإذا لم يكن رجلاً لا يصبح بحاراً ؛ والرجولة تعني الفحولة ، لكنها لا تعني برغم ذلك العبودية للشهوة . هذا ما نستخلصه من مثل هذه الاقتباسات من الرواية (٦٩) :

— « رائحة البحر تهيج الرجلوة ، وهذه رأسمال البحار ، إذا لم يكن رجلا لا يصبح بحارا ولو قضى حياته في الماء . وللرجولة حقها ، ونحن نتصرف بموجب هذا الحق فمن يلومنا » .

– « يا أولاد الكلب ، تعلموا أن ترضوا زوجاتكم إذن ، وفروا قوتكم حتى نعود ، وسنرى ما تفعلون حين نصل » .

— « كان مخلصا لرجولته أكثر من إخلاصه لشهوته » .

— « لقد صغر الرجال الذين عَرَفْتَهُمْ فِي مَاضِيهَا جَمِيعًا أَمَامَ هَذَا الرَّجُلِ . الْعَمْرُ لَا دَخَلَ لَهُ كَمَا قَالَتْ زَكِيَّةُ . إِنَّهَا فَحَوْلَةٌ نَاصِجَةٌ لِرَجُلٍ مُسْتَبِدِّ الْهَيْبَةِ » .

بل إن الطروسي برغم الأمسيات الشيقة مع أم حسن يذهب في نهاية سهراته مع نديم مظهر ليستمتعا « ببعض وجوه اللذة » أي النساء^(٧٠) . والرجولة هي معيار التقويم والانتقاء ؛ فرجولة نديم مظهر هي التي ترشحه صديقا للطروسي ، ورجولة أبي رشيد تجعل الطروسي برغم كراهيته له يعجب به . الرجولة هي الجرأة والشجاعة . الرجولة كذلك قيمة أخلاقية قريبة من نبالة الفرسان ؛ فالطروسي لا يشرب من بئر ويرمي فيها حجرا ، ولا يقضي ليلة مع امرأة إلا ويشكرها ، ويتمنى لو أن معه زهرة يتركها لها على الطاولة^(٧١) . والرجولة تعني الكرامة والاعتداد بالذات وعدم المساومة أو المسايرة ؛ فلو رضى الطروسي بهما لكان قد أصبح ريسا في أي مركب ولما كان بحاجة إلى فتح المقهى ؛ والرجولة تجعله يرفض أن يكون أجيرا عند أحد أو مستغلا للبحارة يغتنى من ظهرهم^(٧٢) .

عندما يخوض المناضل الثوري معاركه من أجل الطبقة العاملة يخوضها دفاعا عن نفسه ، إدراكا منه أن الخلاص الفردي وهم كاذب . والخلاص الثوري ليس خلاصا مسيحيا يتم من خلال العذاب والتطهر ، وإن كان المناضل الثوري يخوض رحلة العذاب ويتخلص فيها من ضعفه فهذه الرحلة ليست هدفا في حد ذاتها وليست مجرد وسيلة للتغلب على النفس الأمارة بالسوء .

وهو عندما يختار بوعيه الانتهاء إلى قضية الطبقة العاملة لا يرفض المجتمع تمرداً أو خروجاً على المألوف وإنما يرفض شكل الاستغلال القائم . المجتمع ليس كائناً مصمماً يقف ضده لأنه يريد الجميع على شاكلته ، والنظام الاجتماعي القائم ليس ناموساً وإن حاولت الطبقة المسيطرة أن تصوره قانوناً للحياة .

فياض المناضل الثوري - كما تجمع الكتابات النقدية حول الرواية - يرى النضال فداء مسيحياً . هذه الرؤية المسيحية تتمثل في مثل هذه الاستشهادات (٧٣) :

— « في البدء كانت الكلمة » .

— « على أن أحمل صليبي ، على الجدول أن يصب في النهر العظيم .. هذه العبارة تلخص قضيتي » .

— « وأنا ؟ والدرب الطويل ؟ وحدي أم معي امرأة ؟ صليب وامرأة ؟ أم امرأة بدون صليب ؟ أم صليب بدون امرأة ؟ إيه ، يانفسى ! يانفسى ، لا تعوجى سبيل المستقيمة » .

« يا نفسى ! يا نفسى ! يا ممثلة من كل فكر خبيث ، يا بنت إبليس ، يا عدوة كل بر ، لا تعوجى سبيل المستقيمة » .

– « إن ابن الإنسان لم يات ليُخدم بل ليُخدم ، وليبذل نفسه فدية عن كثيرين » .

— « المفروض أنك مناضل ، والمناضل من حفظ الوصايا . . المسمار الذى نزعته من قلبك أعده إلى مكانه ، دع جرحك ينزف . اشرب كأس الخل . أشعل عود ثقاب واحرق البرعم » .

— « الطريق المسدود في وجهي ليس مسدودا بفعل القدر . المجتمع سده لأنني تمردت عليه ، المجتمع يريد الكل على شاكلته » .

« ونهض وسار في غرفته مهتاجا . . . قادر الآن أن يرتكب خطيئة ضد الناموس وجريمة ضد المجتمع . . أنت قادر أن تثقب جبل الأخلاق والعادات والأفكار . . وكل ما يلزمك صبر النمل ودأبه . »

وحب فياض كذلك حب شديد الرومانسية ؛ فبرغم كل أحلامه الشبقة ، فقد أحب مرة ومرة ولكن على طريقة أبيه ، ^(٧٤) ، وأحب دينيز من خلف النافذة ، لكن فهمه المثلث جعله يضحي بحبه من أجل القضية . وهو يسعى للتطهر ، لذا يطلب من خليل أن يبحث له عن عمل جسماني . وهذه المسيحية أو تلك الرومانسية تبدى كذلك في الحوار الطويل بينه وبين جوزيف عن بولس الرسول ^(٧٥) ، بل هي رؤية مهيمنة على الرواية كلها ؛ فخليل يخاطب فياض في مونولوج داخل كما لو كان الروح القدس مخاطبا المسيح ؛ وأحلام فياض الكابوسية مليئة بالصلبان والحجارة والرجم ؛ وأم خليل ترى أن الصلاة مفيدة في كل الأوقات ؛ حتى أبو خليل ، الذي يسب الدين دائما ، يقول لنفسه عندما ينظر إلى جارتة : « أعوذ بالله . . خالفنا الوصايا العشر » ؛ وفياض يرى المناضل قديسا ؛ وجوزيف كذلك يتحدث عن الصليب ^(٧٦) .

هذه الرؤى الدينية التي يعدها غالى شكرى تبطينا وجدانيا أصيلا
للثياب الفنية التي فصلها على الشخصيات ، وليست نوعا من
التضمين أو بوقا لأراء الكاتب وتعليقاته (٧٧) ، هى - على عكس ما
يذهب غالى شكرى ومحمد كامل الخطيب وعبد الرازق عيد - محاولة
مزج شديدة السذاجة بين الماركسية والمسيحية ؛ أى بين الرؤية
الاجتماعية والرؤية الدينية كما يفعل كازنتراكى . هذا المزج أو تلك
المصالحة مختلفة عن استخدام الرواية الواقعية للأسطورة ؛ فقد
تستخدم الأسطورة ولكن من خلال رؤيتها هى لا رؤية الأسطورة .
وقد يخلق العمل الواقعى كما يرى جارودى أسطوره الموازية للواقع
ليس للهروب من الواقع بل لجعله أكثر فهما .

وتواجهنا مسألة الأسطورة وتوظيفها في « الشمس في يوم غائم » ،
فالكاتب يحاول خلق أسطورة قد أعطى شخصياته أوصافا ولم يعطها
أسماء ، وحشد العمل بكم هائل من الأساطير ؛ فهناك الفتى الذي

عشق الصورة وحلت روحه في أجساد الراقصين ؛ والمرأة التي خرجت من التمثال ؛ وحكاية القائد الفارس ؛ وصداقة الرجل للرجل ؛ وحكاية المرأة التي قتلت حبيبها^(٧٨) . كذلك صور الصياد والطير ، والشمس ، والغيمة والريح ، مع محاكاة للغة الأسطورة وبخاصة نشيد الإنشاد في بعض المقاطع التي تبدو قريبة إلى الشعر^(٧٩) . بل إن الكاتب باختيار الرقص بخاصة ، أو الفن بعامه ، واندفاع الشاب إلى رقصة الخنجر مسحورا بابتسامة مجهولة يصلنا بالأساطير اليونانية . لكن المشكلة أن الأسطورة لا تخلق عمدا بمخطط وإنما تتخلق داخل العمل . واختيار الموضوع لا يضيف قيمة خاصة على العمل كما يذهب معظم النقاد الذين تناولوا أعمال حنا مينة ؛ فالصراع مع البحر في « الشراع والعاصفة » ؛ والمناضل الثوري في « الثلج يأتي من النافذة » ؛ والفن الثوري أو الأسطورة في « الشمس في يوم غائم » ليسوا أكثر من إطار عام ، وما يحدد قيمة أية رواية ليس مجرد موضوعها . إن اختيار الموضوع أو الموقف الذي يتخذه الكاتب تجاه شخصياته ، أو حتى عضوية الحزب الشيوعي ، كل ذلك لا يكفي لكي تنجح الرواية في التعبير عن رؤية ثورية وإن ازدحت بكل الشعارات الثورية . إن أيديولوجيا الكاتب ليست تصريحاً للنقاد لكي يعدوا كل الأبطال نماذج ، وكل الأفعال ، حتى أفعال الكلام ، رموزا ، مثلما يرى أحد النقاد أن « الرمز الأكبر في الرواية هو الشمس والغيم ، وهو لا ينبغي في الاستدلال ، إنه الثورة ومعيقاتها [معوقات] »^(٨٠) ، برغم أن « الغيمة » قد استخدمت في الرواية للدلالة على أحاسيس مختلفة^(٨١) .

إن ما يصنعه حنا مينة في هذه الرواية ليس أسطورة بل هو مجرد مجاز رمزي ، ومثل هذا المثل لا يقوم - كما يرى جارودي - إلا بدور إيضاحي لا « خلاق » ولا « مستنهض »^(٨٢) . والفني ليس بظلاً أسطوريا وإنما هو مراهق رومانسي يعترف برومانتيكيته وإن جعلها طارئة ؛ إذ يقول « وجاءت رومانتيكية الشباب فضاعت أزمة الشعور المأساوي » ، ويقول : « مدفوعا برومانتيكية الشباب قررت أن أكون في صف الخياط »^(٨٣) . ومثالية الفتي لا تتمثل فقط في صاحبة الابتسامة التي يبحث عنها ، ولا في البحث عن شطره الضائع منه العزيز كالروح ، ولا في نشدان انعتاق القلب^(٨٤) ، وإنما تتمثل أساسا في انفصالية غريبة وازدواجية واعية تتمثل في مثل هذه الاقتباسات^(٨٥) :

« استشعرت انفصاما في ذاتي حياهما ، روي تهيم وراء صاحبة الابتسامة وجسمي يصرخ بنداء جنسي نحو صاحبة القميص . كنت أريدهما معا واحتاجهما معا وأعلم أن أيا منهما لا تكفي بديلا عن الأخرى » .
« إن لا أحمل أية عاطفة نحوها بينما يدي تترجم عن مشاعر خاصة » .
« وهكذا تأكدت أني عاشق وبنفس القدر شهواني وبمثله عاطفي » .
« تحب زنجية ؟ نعم . تزوج أختك لزنجي ؟ لا » .

هذه الازدواجية الغريبة هي التي تجعل الفتي مترددا دائما . . . فبرغم أن مشاعر الأبوة والبنوة - كما يقول - تعلقه سخيقة ، وبرغم طرحه للمساءلة على هذا الوجه : هل يقتل والده أم يتحرر ؟ يختار الانتحار ،

لكنه بالطبع لا يتحرر ، لأنه لم يجد أية أداة قاتلة ! ولقد فكر في الانتحار عقابا وعلامة ؛ عقابا لوالده لأنه بهذا الانتحار يقطع الامتداد الوراثي للملكية ؛ وعلامة على الانتهاء إلى الأكواخ لا إلى القصور ، لكنه بعد عدة صفحات ودون وقوع أية أحداث يرفض الموت ويتشبث بالحياة . وعندما يقتل الخياط يعجز حتى عن الاقتراب من جثته ليبراه برغم أنه كان له كما كان لهم ، ويندفع إلى البيت يدق الباب بعنف مع أن المفتاح معه ، ويواجه والده بكلمة واحدة « قاتل » ، ثم يسود الصمت . والصمت هنا ليس صمت القطيعة بل صمت العجز .

الفتي اندفع بشعور من الضيق إلى خارج القلعة ، وشعور مماثل إلى خارج القبر . أنقذ نفسه من التانجو برقصة الخنجر ، ثم يسعى لإنقاذ نفسه من رقصة الخنجر^(٨٦) . لم نعرف أين كان هذا الفتي المتمرد عندما سجن الخياط وعذب ، ولا متى كان منقطعا عنه ، لكننا نفاجأ دفعة واحدة بقراره العودة إلى الخياط حتى يتبدد الغيم المرين على روحه^(٨٧) . هذا الفتي المستعد لأن يدفع حياته ثمنا لاحتواء جسم امرأة ، لم يفعل شيئا في مواجهة أسرته . . . لم يفعل شيئا سوى أن يحاول التعزى عن شعوره بالإثم الذي يرتكبه والده منتقلا بين العزف والرقص^(٨٨) .

المعلم الثوري :

يبدو المعلم الثوري في معظم أعمال حنا مينة شخصية ثانوية تقف بالدعم وراء شخصية البطل . وفي « الشراع والعاصفة » يلعب الأستاذ كامل دور هذا المعلم الثوري ، الذي كان ضد النازية وضد أفكار أبي حيد ، والذي يعرف منذ البداية أن الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية من طينة واحدة^(٨٩) . ويقدم حنا مينة لنا تقريرا عن الطريق الذي أوصل الأستاذ إلى الوعي .

« التبعة ثقيلة : ثلاث نساء ورجل واحد . . . لقد فكر في أمر عائته ، وفكر في أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم فتعزى ، وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية ، واتصلت أسبابه بأسباب العالم ، وأدرك معنى العدالة الاجتماعية والحاجة إليها ؛ بهذا الشكل اهتدى إلى مفهومه السياسي والتزمه »^(٩٠) .

ونستطيع أن نخمن اتجاه الأستاذ كامل السياسي من إشارته إلى الاتحاد السوفيتي الصديق القوى ثلاث مرات في الرواية^(٩١) ، واجتماع الميناء في مقهى الطروسى لمناقشة مواد قانون العمل الذي لم يحضر سوى قسم منه ، وشرح للحاضرين وهم قلة بعض مواد هذا القانون^(٩٢) .

وبرغم أنه يعتقد أن الكفاح نوع من الحب فإنه مشغول بأصوات النساء ، وأحلامه الجنسية ، وأمنيته بأن يصبح خياطا للنساء^(٩٣) .

هذه هي شخصية الأستاذ كامل الذي لم نره في الرواية كلها يقوم بفعل واحد على المستوى العام أو الخاص ، ولم نره إلا مشاركا في جلسات النقاش ، عدا لحظات الحلم والتأمل التي تواتيه دائما . فعندما يقدم حنا مينة تقريراته عنه كنوع من قراءة الأفكار يبدأ بتلك الجملة الغريبة « وحلا له التأمل ففعل »^(٩٤) .

شخصية الأستاذ كامل على المستوى الفني شديدة التسطيح الذي يبدو نتيجة لتقسيم الروائي لشخصياته تكرارا لنمط يلح عليه ، وهو

يساريا . وعبر المشاركة في المظاهرات وجلسات النقاش في دكانه «دكان حلاقة» يصل إلى الوعي^(٩٩) ، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى جزئية . على أن تشابه الشخصية مع تجربة الكاتب لا يحسب ضده ، لكنه لا يحسب بالضرورة له ؛ فمباشرة المعاشية كما أتيج لحنا مينة نراء لوعي الكاتب ، ولكن مباشرة التعبير تحول العمل الفني إلى تصوير استرجاعي ، وتحول الشخصية إلى نماذج ورقية لمعادلات أيديولوجية في ذهن الكاتب مع كم هائل من الذكريات يستخلص منها بعض التفات التي تعينه في التعبير عن هذا التقسيم .

التقسيم في « الثلج يأتي من النافذة » هو المناضل المثقف والمناضل العامل . والمناضل العامل هنا هو المعلم لأمرين :

الأمر الأول : أنه قد لعب هذا الدور بالفعل في صبا فياض ، بكراساته الممنوعة وبالأسطورة التي خلقها في قلب فياض^(١٠٠) . ويبدو هذا الدور معترفا به من الراوى - فياض في تخيله لصياح خليل « لا تتخلوا عن الدرب ، إنه دري ، عليه آثار أقدامى ، عليه الدماء من أقدامى . . » ، وفي استرجاع فياض لعلاقته بخليل^(١٠١) .

الأمر الثاني : الموقف الذي يعيشه فياض في الرواية ، موقف الهارب الذي يلجأ إلى بيت خليل ، وهو الموقف الذي يسمح لخليل بدور الناصح ؛ أي الدور ذاته الذي لعبه فياض من قبل في مواقف أخرى عندما كان هو يمثل الصمود . وخليل هنا يلجأ على الممارسة ، وعلى أن التجربة هي المحك ، وهو يمثل القدوة في ذلك ؛ فهو ورغم إدراكه للظروف السياسية غير المواتية للإضراب قرر أن يخوض الإضراب مع العمال ؛ وهو ورغم جوع أولاده بعد فشل الإضراب ما زال على ثباته وصموده ؛ وهو ورغم انشغاله في العمل النقابي يمارس نضاله التنظيمي .

برغم كل هذا الصمود وتلك الريادة التي منحها حنا مينة لشخصية خليل فإنه لم يقدمه إلا من خلال فياض ووعي فياض ، وحتى عندما غاب فياض عن بيت خليل مازالت صورة خليل وأسرته تقدم من خلال تصورات فياض ، أو جوزيف صاحب اليوميات النارية . وتبدو شخصية خليل كذلك شخصية ثانوية لا تخلو من تناقض . ففجأة ودون مقدمات يضعنا الكاتب أمام خليل « ضابط الإيقاع » السابق الذي ما زال يصاحب والده في إحياء الأفراح ، بل ويغني ويفاضل على أنعاب الفرقة^(١٠٢) . وهو يبدو شديد الصلابة كذلك ؛ فعلى حين كان أولاده جوعاً ، وأمام جوع زملائه يفكر هو « في نقاط الضعف ليصار إلى اجتنابها في الإضراب المقبل » . ويقول مؤكداً : « بعد فترة تبدأ المحاولة من جديد . . ليس في يد العمال سوى سلاح الإضراب . وسيستعملونه حتى يتتصروا »^(١٠٣) . إنه - حتى في انكساره - يبدو قادراً على استشراق المستقبل ، أو على الإيمان بالخصمية التاريخية . إن « خليل » يبدو نموذجاً فكرياً ، لا نحس فيه بالضعف الإنسان ؛ متماسكاً دائماً ؛ ومناضلاً دائماً . وإن كان كمعظم شخصيات حنا مينة يبدو مسيحياً كذلك ؛ فيتقصد كلمات الروح القدس مرة ؛ ويتحدث عن يهودا الخائن مرة أخرى ؛ ويعد ما حدث لفياض « خطيئة » في رقبة الجميع^(١٠٤) .

علاقة الحياض - الفنى في « الشمس في يوم غائم » أشبه بعلاقة خليل - فياض ، حيث الناصر بالوضع هو الذى يوجه الناصر بالوعي .

نمط الناصر بالوضع إلى الناصر بالوعي ، وبرغم أننا على المستوى السياسى قد نجد مثل هذا النمط ، فإن تأكيده بشكل تصنيفى يجعل الوعي الثورى مجرد رد فعل لظروف شخصية بائسة وتقسيما غريباً للفعل يمثله البطل التلقائى « الوطنى الناشف » الطروسى ، ولللكلام يمارسه الأستاذ كامل فى شبه مخطط كتابى للرواية . ويبدو إسهام الأستاذ كامل فى عملية نقل السلاح مقتصرة على الحديث مع أبى حميد لإقناعه بالمشاركة فى هذه العملية ، ففهم هذا المسألة على أنها نجاح شخصى ، إذ صاح ، بعد أن غادر دكانه الأستاذ كامل ونديم مظهر ، « اعترفوا بحزينا »^(٩٥) وقد يتفق هذا مع شخصية أبى حميد الكاريكاتيرية فى الرواية ، لكن الأستاذ كامل نفسه فرح بهزيمة ألمانيا وانتصار روسيا ، لتحقيق الأقوال التى كان يحاج بها خصومه ، وانقضاء الساعات السوداء التى مرت به عندما كان هتلر يتقدم وأنصاره يسخرون من الأستاذ كامل بسخريتهم من الاتحاد السوفيتى^(٩٦) .

إن التعبير عن الصراع السياسى فى « الشراع والعاصفة » قد اتخذ شكلاً شديداً التسطيع ؛ فثمة شخصية تمثل كل قوة سياسية :

إسماعيل كوسا : الكتلة الوطنية .

نديم مظهر : الكتلة الشعبية

الأستاذ كامل : اليسار أو القوى المعادية للنازية .

أبو حميد : أنصار المحور .

الطروسى : الجماهير الوطنية بلا فلسفة .



هذه الشخصيات (باستثناء الطروسى فى موقفين : المعركة مع ابن برو ، وإنقاذ شختورة الرحمنى) لا تتحرك . فكل الأحداث خارجها ، وردود فعلها لهذا الخارج لا تتخذ إلا شكلاً كلامياً . وهذا الصراع السياسى منفصل عن الشخصيات الرئيسية التى دخلت هذا الجدل نظراً لطبيعة المقهى ، ومنفصلة عن ما يحدث فى الميناء من الاستغلال الذى نراه ، لارتباطه بالطروسى ، بأق سبباً مفتعلاً للمشاجرة مع ابن برو . وهكذا تبدو كل شخصية كأنها تصارع شيئاً مختلفاً وتحارب معركتها الخاصة لتأكيد الذات ؛ فالطروسى يصارع البحر ، ونديم مظهر يصارع أباً رشيد . وأبو حميد يصارع أنصار الكتلة الوطنية . والأستاذ كامل يصارع أنصار المحور . ويبدو الواقع الاجتماعى لعمال الميناء والبحارة خلفية باهتة لكل هذه المعارك الجزئية .

وتبدو علاقة فياض - خليل للوهلة الأولى عكس علاقة الطروسى - الأستاذ كامل ؛ فالبطل فى هذه المرة ليس الناصر بالوضع بل بالوعي ، وهو لا يقوم بالمواجهة كالطروسى بل يهرب . . وخليل العامل البسيط وعى فى السجن كلمة الاشتراكية وكلمة البروليتاريا التى تعنى الحكام فى بلاد المسكوف^(٩٧) كما كان من قبل يقرأ فى المغارة على ضوء الشموع بعض الكراسات الممنوعة . المعلم هنا ليس المثقف المدرس كالأستاذ كامل ؛ وإنما العامل الذى سبق إيمانه وعيه ، والذى يمثل البدايات الصعبة المؤلمة ؛ أى بدايات العمل النقابى^(٩٨) ، وهو ذات ما يقرره حنا مينة فى الرواية . ولعل ملمح التشابه بين كلتا الشخصيتين وحنا مينة نفسه يتمثل فى تجربة الغربة فى الخمسينيات وسبق الإيمان للوعي ، إذ كان حنا مينة كذلك مهياً بالوضع ليكون

أستحقها»^(١١٠). وبإستثناء المشهد العنيف في بيت الفتى، بينها وبين الأم وعائلة الفتى، لا تفعل شيئا سوى مشاهدة الرقص واجتذاب الفتى ثم رفضه، لأنه ككل الرجال تستعبده شهوته^(١١١). ولكنها بعد ذلك في زيارة أخرى تغير موقفها وتعطيه شرف ممارسة الجنس على السرير. هذه المرأة التي تبدو رمزا للوطن عند عبد الرزاق عيد^(١١٢)، ليست أكثر من تجريد مجازي لفكرة، وليست شخصية روائية على الإطلاق. إن الشخصية لا تتحول إلى رمز دونما انطلاق من الخاص للعام؛ وعدم تحققها في الأساس بوصفها شخصية روائية يجعلها عاجزة عن أن تكون رمزا؛ فهي على أفضل الفروض رمز مسطح غير قادر على الإقناع؛ لأنه تخلى عن مباشرة المقال أو المنشور، وأخفق في الوقت ذاته في أن يتجسد إنسانيا، ومن ثم روائيا.

يبدو أن التقابلات سمة من سمات روايات حنا مينة. فعائلة الفتى: الجد والأب وزوج الأخت في مقابل الخياط وضابط الإيقاع، والأم «الدجاجة» والأخت وابنة العم في مقابل امرأة القبو. التانجو في مقابل رقصة الخنجر، الكازينو في مقابل بيت الخياط. عائلة الفتى وغيرها من العائلات الغنية تضع الأحطاب في النار لذلك يأتي يوم الانفجار. وعند الخياطين والنجارين، وفي المرقأ يدقون الأرض، والأرض تستيقظ وتنطلق الثورة^(١١٣). وفي ذلك اليوم الموعود سوف تتقدم امرأة القبو بجراة من القلعة ويبيدها زجاجة البترول، بينها ابنة العم مع بقية الأسرة ستحملها سفن الحماية^(١١٤).

هذا التبسيط الشديد الذي يسقط في التجريد المجازي، دون أن يصل إلى شفافية الرمز من خلال عمق الشخصية وتحقيق النموذج، أشبه بصورة فيلمية يسترجعها الراوي - المؤلف عن الثورة الفرنسية. إن الرواية الواقعية التقليدية، عندما تتخلى عن النمذجة مكثفة بتوزيع الشخصيات بحسب الوضع الطبقي أو بحسب مخطط هندسي للثورة وأعداء الثورة، تتخلى عن أساسها الفني، وتحول البطل الإيجابي من شخصية مجسدة إلى شعار للثورة الآتية. إن الشخصيات في هذه الروايات الثلاث لا تعكس سوى رؤية مثالية؛ مثالية أولاً لأنها ظلت مجرد أفكار لم تتخلق على صعيد الواقع الفني، ولأنها عجزت عن الفعل وقيبت في انتظار تحقق ما تحلم به؛ ومثالية ثانياً لأنها لا تمثل رؤية ثورية متجانسة، وإنما تمثل خليطاً من الأنا المتمردة، وأحلام الشباب الرومانسية، وازدواجية الوعي، وأحلام المناضلين بالكلمة.

إن البطل الثوري أو المعلم الثوري في هذه الروايات ليس إلا ومضة استرجاعية مبتورة لنماذج واقعية عايشها الكاتب كما يقول، لكنه بمخططة الهندسي الجامد أفرغها من محتواها الإنساني، ووزع نفسه عليها. أما الشخصيات أو الأحداث الثانوية التي كانت أشبه باستطراد في النص فقد كانت أقدر على الإرهاص برواية؛ مثل شخصية أبي حميد في الشراع والعاصفة، وشخصية المالكه التي تعشق وكيلها في الشمس في يوم غائم - برغم فجاعتها - وشخصية أبي روكز وشقيقته المهجرية؛ لأنها استمتعت بقدر من الاستقلال النسبي عن أنا الكاتب.

(٤)

القصة: تفاعل الأحداث والشخصيات

على الرغم من أن النقد الواقعي الاشتراكي قد توقف عند نموذج

الخياط هو المعلم الذي فهم منذ البداية الفتى، والذي علم الرقص لكثيرين وسيعلمه لكثيرين ليدقوا الأرض النائمة «ابنة الكلب» لتستيقظ... ويلقن الفتى كل أساطير المحيين للرقص وصداقة الرجال^(١١٥)، وهو كما أحس الفتى ليس ساحرا ولا موسيقيا وإنما محرض^(١١٦). لكننا في الرواية كلها لم نعرف له ماضيا أو حاضرا، وثورته هي تعليم الشباب رقصة الخنجر التي هي مثل ربيع العاصفة التي يجبها، وليست مثل الهواء المكيف وهواء المراوح الذي يكرهه، والتي هي دق للأرض حتى تستيقظ. وتلك الثورية لم تنضح إلا في فقرات: الفقرة الأولى عن الالتزام وضد الفن للفن يقول الخياط «أن نعزف أو نغني أو نرقص للأشياء، فهذا زيف... لا بد أن يكون ثمة شيء، إنسان ما، فكرة ما، وعندئذ يكون للعزف أو الغناء أو الرقص معنى. أن نعيش للأشياء، هكذا لأجل العيش لأجل تمضية الأيام، فهذا هو الموت»^(١١٧). والفقرة الثانية عن الواقع العربي وأنظمة الحكم: «نحن من صلصال مثل سائر الناس في سائر البلدان من صلصال، ولكن صلصالتنا المنخور لم تنضج النار جيدا... لا يجدهك ما يقولون... فخارنا هش، عادي لا أمل في تحسینه ما دامت الفاخورة هي نفسها وصاحبها هو نفسه»^(١١٨). وهي فقرة لا علاقة لها بالواقع التاريخي للفترة الزمانية التي تدور فيها الرواية، وتبدو بوصفها الإسقاط الوحيد لهزيمة ١٩٦٧. أما الفقرة الثالثة، وهي الثورة على أخلاق المجتمع وتقاليد «القيد ليس من حديد فقط. السمعة الحسنة قيد أيضا. ترجمتها الطاعة، التسليم بالواقع، بالظلم، بالجور حتى تهبط لك من السماء سلة فيها طعام. السماء ليس فيها سلات طعام. ليس فيها مقصيات لقص الأغلال»^(١١٩).

لو كتب حنا مينة الرواية الحديثة لما كان من حقنا أن نتساءل عن الشخصية. لكن الرواية التقليدية سمتها البارزة رسم الشخصية، وفي الحقيقة أن الخياط يبدو مجرد تجريد مجازي لفكرة لا لشخصية فنية، تتحرك وتتطور مع حركة الأحداث وفي علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وقدرة الشخصية على إقناعنا لا تأتي من صحة شعاراتها أو مقولاتها النظرية وإنما من إحساسنا بلحمها ودمها داخل العمل الفني سواء تعاطفنا معها أو ضدها، لكننا لم نعرف عن هذا الخياط شيئا عن ماضيه بل حتى عن ملامحه، أما حاضره فباستثناء ثورية كلماته... واحترامه لامرأة القبو وربما حبه أيضا لها، واغترابه عن زوجته، لا نعرف عن حاضره إلا اختفاء مرتين، مرة للصيد، ومرة لأنه سجن متنها بالتحريض على الثورة.

امرأة القبو كذلك التي لا نعرفها إلا بهذا الاسم أو بذات القميص الليلكي، والتي تجسد الثورة ذاتها، تمارس الانتقام من هذه الطبقة المسيطرة من خلال دفع فتاة مسكينة إلى ممارسة الجنس مع رجال هذه الطبقة الغنية على الحصر. وهي تجذب الفتى كما يصرح مرارا من الناحية الجنسية، هي الشهوة التي تستهويه بشكل متعمد فتترك الباب مفتوحا له، وهو يندفع إليها رغبة في التحدي، ورغبة في تحطيم قيم عائلته وقيودها، وكنوع من الفضول لكشف غموضها، خصوصا بعد نهي زوجة الخياط له عن النظر من النافذة. ولكنها فجأة تصبح رمزا في جملة الراوي - الفتى: «أيتها المرجومة بأيدي الكفرة، لا تعطيني نفسك، أنا لا أستحقها. حين أدخل المطهر وأخرج نقيا

« بلزك » ، حيث لم تتطابق رؤية المؤلف المحافظة مع رؤية النص للعالم ، فإنه لم يتوقف عند نموذج مغاير حيث لا تتطابق أيديولوجيا المؤلف التقدمية مع أيديولوجيا النص ؛ إذ إن رؤية المؤلف قد عدت مفتاحاً سحرانياً ؛ فهي أساس الاختيار ، وهي كذلك تحدد أسلوب التناول . وحنا مينة دليل على عدم صحة هذه المقولات ؛ إذ تعكس رواياته تناقضاً جوهرياً بين أيديولوجيا الكاتب وأيديولوجيا النص ، إذا نظرنا إلى أن أيديولوجيا النص لا تكمن في المضمون ، الذي يحاول الكاتب إبرازه بشكل مباشر من خلال تدخلاته المباشرة ، أو بجعل شخصياته تنطق بشعاراته ؛ فإعادة إنتاج الجوانب المباشرة للواقع الاجتماعي والوعي الجمعي - كما يقول جولدمان^(١١٥) - في العمل الروائي بعمامة ، وفي معظم الحالات ، لا تتم إلا عند كاتب ذي قوة خالقة معددة يكتفى بوصف تجربته الشخصية أو حكيها دون تحويلها . وقد رأينا في هذا الفصل أن رؤية شخصيات حنا مينة للعالم لا تعكس في حقيقة الأمر أيديولوجيا تقدمية ، إلا بالمعنى الذي نعد به المجتمع الرأسمالي أو الطبقة البرجوازية تقدمية ، مقارنة بالمجتمع الإقطاعي وطبقة الإقطاع . وسنلمس هنا أن هذه الشخصيات تبدو ثابتة لا تتطور ولا تتفاعل مع الأحداث - إن كان ثمة أحداث - وإنما هي نماذج مكتملة ، نابعة من عقل المؤلف لا من العمل ذاته . وقد يحسب البعض^(١١٦) ثبات الشخصية سمة من سمات الرواية الدرامية ؛ لكننا عند حنا مينة نجد خلطاً بين رواية الشخصية ورواية الحدث ، أبسط مظاهره إصراره على أن يعكس العمل تحولاتاً في وعي الشخصية ؛ وإن كان هذا التحول يبدو في كثير من الأحيان اعتباطياً وفجائياً . وسنرى كيف يواكب حنا مينة بين الشخصية والأحداث .

تنقسم رواية « الشراع والعاصفة » إلى ثلاثة أقسام ، تتمثل حركة القسم الأول منها في الجدول التالي :

انظر جدول رقم (١)

نلاحظ من خلال هذا الجدول ما يلي :

أولاً : أن هذا القسم لا يتضمن أية أحداث حاسمة ، باستثناء معركة الطروسى مع ابن برو ، التي نشاهدها في الفصل الثانى ، ثم نتابع سببها في الفصل الخامس . أما مجيء رجال الأمن للسؤال عن أبي حميد والقبض على « جماعة الألمان » فقد كان مبرراً لاستطالة هذا القسم لوصف مزيد من الشخصيات .

ثانياً : اضطراب الإيقاع الزماني في هذا القسم ؛ فعلى حين لا يتحدد زمان الفصول الثلاثة الأولى ، وهي تمثل افتتاحية الرواية ، يأتي الفصل الرابع من هذا القسم بعد أسبوع من المعركة مع ابن برو ، ثم تأتى الفصول الخمسة التالية دون تحديد ؛ برغم أنها تقدم لنا صراع أبي رشيد ونديم والطروسى في وسط هذا الصراع ، وعلاقته بالاثنيين ؛ لكننا نلاحظ في هذه الفصول العشرة الأولى اتساع المساحة الزمانية التي تغطيها . أما من الفصل الحادى عشر حتى نهاية هذا القسم فالمساحة الزمانية ، التي تغطي هنا أربعة أيام ، يتم التركيز فيها على شخصية أبي حميد وعلى شخصية أم حسن .

ثالثاً : يسود التلخيص والوقفة طبيعة الحركة في هذا القسم ، مما يبطئ كثيراً من إيقاع التسلسل الروائى ، ويسود ، من ثم ، أسلوب السرد الإنشائي من جهة ، واللغة التقريرية من جهة أخرى . والمشاهد في هذا القسم غير مكتملة ؛ فمشهد المعركة مع ابن برو يتخلله كثير من الوقفات إذ يتدخل الراوى للوصف ؛ ومشهد حادثة الميناء يأتى في إطار استرجاع ، مما يفسد آنية الحدث وديناميته ؛ بالإضافة إلى تدخلات الراوى بالوصف التي توقف حركة المشهد . أما المشاهد الأخرى فهي تعتمد أساساً على الحوار لا على تعاقب سلسلة من الأفعال ، بالإضافة إلى تحلل الوصف والتلخيص لها .

رابعاً : قدم الكاتب في هذا القسم عدداً كبيراً من الشخصيات لا يتناسب دورها مع الحيز الذي شغلت في هذا القسم ؛ فشخصية أبي حميد وأبي سميرة وكذلك شخصية مصطفى خطيب الجامع - بدرجة أقل ، برغم أنها شخصيات كاريكاتورية - شغلت حيزاً أكبر بكثير من وعيها ومن الدور الذى تلعبه في علاقتها بالطروسى .

خامساً : تمثلت في هذا القسم علاقات شخصية - مكانية ، فيما يربط كثيراً من الشخصيات بالطروسى هو العلاقة بالمقهى : خليل العريان ، والصواف ، وأبو حميد . وترتبط العلاقة بالميناء بين الطروسى وأبي رشيد ونديم مظهر . وتتحدد نماذج العلاقات في :

علاقات التبعية : - أبو محمد - أم حسن بالطروسى .
- أبو سميرة بأبي حميد .
- زكية بأم حسن .

علاقات الصداقة : - الطروسى والصديق القديم الذى ساعده في إقامة المقهى ولا نعرف له اسماً .
- الطروسى ونديم مظهر ، وهى علاقة تعتمد على تقدير الطروسى للشخصى لنديم بوصفه رجلاً شجاعاً ، برغم أنه الوجه المقابل لأبي رشيد .

علاقات العداوة : - الطروسى بأبي رشيد .

أما شخصية الأستاذ كامل ، برغم أهميتها في المخطط الذى يرسمه الكاتب لعمله ، فقد اقتصرَت الإشارة إليها في هذا القسم بوصفها مقابلاً لأبي حميد بوصفه عدواً للألمان ، ومن خلال اشتراكه في حوار سياسى في الفصل الأخير ، وتتم الإشارة إلى اتجاهه السياسى بصورة مبسطة بكلامه عن صداقة الروس ودفاعه عن موسكو^(١١٧) .

وتتمثل حركة الشخصيات والأحداث في القسم الثانى كما يلي :

انظر جدول رقم (٢)

نلاحظ من هذا الجدول ما يلي :

أولاً : ليس ثمة مبرر فنى للثغرة الزمنية بين القسم الأول والثانى ؛ إذ إن إطار الأحداث والشخصيات لم يتغير ، ولم يعكس

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار	الأحداث	ردود الفعل
١	تقديم شخصية الطروسي وصف شاطئ اللاذقية	التلخيص - الوقفة	-	-	-
٢	تقديم شخصية الطروسي في مقابل صاحب المواعين / صالح برو .	التلخيص - الوقفة - المشهد	-	معركة مع ابن برو	تأديب ابن برو أمنية مشتهة
٣	وصف مدينة اللاذقية مكانيا واجتماعيا .	الوقفة - التلخيص	-	زيارة رئيس الميناء .	-
٤	تقديم شخصية الطروسي في مقابل أبي رشيد (صاحب المواعين) .	التلخيص - الوقفة	بعد أسبوع	ذهاب الطروسي للتنازل عن دعواه ضد ابن برو .	الحديث حول المعركة مع صالح برو .
٥	تقديم شخصية أبي رشيد تفسير للعداوة بين الطروسي وأبي رشيد .	التلخيص - المشهد	استرجاع غير محدد	حادثة الميناء	-
٦	وصف شخصية أبي رشيد	التلخيص - الوقفة	-	لقاء أبي رشيد ورئيس شعبة الأمن	-
٧	تقديم شخصية نديم مظهر	التلخيص - المشهد	-	زيارة نديم	-
٨	وصف شخصية الطروسي	التلخيص - الوقفة	استرجاع غير محدد	-	-
٩	وصف المقهى والشاطئ	التلخيص - الوقفة	-	-	-
١٠	وصف حياة المقهى	التلخيص - الوقفة	-	-	الطروسي يستبد بالصيادين .
١١	وصف شخصية خليل العريان	المشهد - الوقفة	اليوم نفسه الذي جرى فيه الصيد بالديناميت	الصيد بالديناميت مجيء رجال الأمن مجيء رجال الأمن مرة أخرى	-
١٢	وصف نذر العاصفة الإشارة لأم حسن (عشبة الطروسي)	المشهد - الوقفة	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الطروسي لأسطورة العاصفة
١٣	وصف داخل الطروسي / أبي محمد .	التلخيص - المشهد	الصباح التالي	زيارة الرحون عودة رجال الأمن للسؤال عن أبي حميد ذهاب أبي محمد لأبي حميد التحذير .	-
١٤	وصف البازار - وصف شخصية أبي حميد .	التلخيص - الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبي محمد لأبي حميد التحذير .	-
١٥	وصف شخصية أبي حميد وصف شخصية أبي سميرة	الوقفة التلخيص	الصباح نفسه اليوم نفسه	ذهاب أبي حميد للطروسي وصول أبي حميد جمع المال لشراء بطارية .	-
١٦	وصف شخصية أبي حميد وصف الجو السياسي : الاستماع إلى إذاعة برلين .	المشهد - الوقفة	اليوم التالي	الاستماع إلى إذاعة برلين في المغارة	-
١٧	وصف شخصية أبي حميد وصف حي الشحاتين	التلخيص - الوقفة	الليلة نفسها	جولة أبي حميد	أبو حميد يسترجع ماضيه أم حسن تسترجع ماضيها
١٨	وصف شخصية أم حسن وصف شخصية مصطفى تقديم شخصية إسماعيل كوسا .	التلخيص - المشهد	اليوم التالي	عودة الطروسي للمقهى بعد ليلة مع أم حسن - ذهاب أبي حميد التحذير أبي حميد	-
١٩					

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمان	الأحداث	ردود الفعل
١	وصف الجو السياسي	الوقفة - المشهد (الحواري) .	بعد عامين ونصف	تأخير إحدى سيارات نديم في الميناء .	-
٢	تقديم شخصية الأستاذ كامل .	التلخيص - الوقفة - المشهد .	اليوم نفسه الذي يدور فيه الفصل الأول	-	-
٣	تطوير علاقة الطروسي / الأستاذ كامل .	التلخيص	اليوم نفسه	اجتماع عمال الميناء زيارة نديم	-
٤	تطوير علاقة الطروسي / نديم مظهر	التلخيص	الليلة نفسها	السهرة عند يوركو	-
٥	تقديم شخصية خليل العريان وشخصية أبي خضر	التلخيص - الوقفة	اليوم التالي	الاعتداء على خليل العريان ومنعه من دخول الميناء .	-
٦	علاقة الطروسي بالبحارة تنبؤ الطروسي بالعاصفة	التلخيص ، المشهد	بعد عدة أيام (ثغرة ضمنية)	نزول المركب الجديد	-
٧	-	المشهد - التلخيص	اليوم نفسه الذي يدور فيه الفصل السابق	المشاجرة بين بحارة قدرى الجانودي	-
٨	وصف حي الرمل علاقة الطروسي - أم حسن	التلخيص - الوقفة المشهد	اليوم نفسه	-	-
٩	وصف رحلة شختورة الرحون	التلخيص - الوقفة المشهد	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الرحون لحكاية أولاد مسعود
١٠	-	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	خروج أبي حيد من مخبئه وذهابه للطروسي ملثما .	-
١١	وصف الشاطئ في تتابع الفصول - نساء البحارة في العاصفة	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	ذهاب الطروسي بزورق الإنقاذ	-
١٢	مبادرة الطروسي شختورة الرحون في العاصفة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	بقاء الرحون في الشختورة - ذهاب البحارة في الزورق .	-
١٣	-	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	مجادلة أبي محمد ورئيس الميناء - حكاية خليل عن النوبة وجنية البحر	-
١٤	وصف موقف الطروسي في العاصفة . تطوير شخصية أحمد	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	رؤية الشختورة ، قرار الطروسي بإنقاذها - عودة زورق الإنقاذ .	إعجاب رجب وإسماعيل ورمضان برجولة الطروسي الكبيرة .
١٥	وصف إنقاذ الطروسي للشختورة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	إنقاذ الشختورة عودة الزورق عودة السفينة	تفكير أبي رشيد في نتائج مغامرة الطروسي على مصالحه اعترافه بأن الطروسي وبحار عن حق .

لا تعيش إلا لدور محدود رسمه الكاتب لها ، هو تصوير الجو الشعبي وحركة الجماهير العفوية . وإن كانت المقولة ذاتها ، وهي أن النضالات الفردية العفوية في حركتها غير الواعية تؤلف القوى الشعبية العفوية في حركتها التي تدفع مجرى التاريخ — هذه المقولة بدهية مزعومة تحتاج إلى إعادة النظر .

ثامناً : تنفصل الفصول الخمسة الأولى من هذا القسم عن حركة الفصول التالية التي تدور كلها في إطار يوم واحد ، والتي لو خلت من الترهل والاسطوانات لكانت لوحة شديدة التكثيف لصراع بطل ملحمي مع القدر ، صراع ينتهي بالانتصار لا بالهزيمة .

تاسعاً : برغم المقاطع — الغنائية والرمزية في القسم الأول والثاني ، وبرغم الحكايات التي تتخلل العمل ، فإن العمل يبقى جافاً وغير شعري — برغم شعرية بعض المقاطع فيه — وذلك لهيمنة نسق سابق يحاول تزييف علاقة غامضة تربط بين المصائر الإنسانية التي يصورها العمل والقوى الاجتماعية التي تحكمها في إطار آلي وميلودرامي كما سنرى .

أما القسم الثالث في الرواية فتمثل حركته كالتالي :

انظر جدول رقم (٣)

ونلاحظ هنا :

أولاً : الأحداث الحاسمة في هذا القسم هي عرض الرحوى مشاركة الطروسي ، ونتيجته سفر الطروسي ؛ أما حادث نقل السلاح وكذا استرجاع حادث تهريب الطروسي للزعماء فيبدو حشواً مقصوداً ، حتى لكأن الكاتب قد أراد ، قبل أن تضع الفرصة وتنتهي الرواية بعودة الطروسي إلى عالمه الذاتي — البحر ، أن يؤكد انتهاء السياسي وتطور وعيه ؛ وهذا هو المبرر الوحيد كذلك للفصل السادس من هذا القسم .

ثانياً : اختلال الإيقاع الزمني ، والتطويل ، ومن ثم هناك أربعة فصول يمكن حذفها كاملة ؛ إذ إنها لا تسهم في تقديم جديد على مستوى الحدث أو الشخصية .

ثالثاً : إقحام شخصية ماريما ومعركة الطروسي مع البحارة الإيطاليين ، برغم محاولة الكاتب جعلها معركة دفاع عن الكرامة القومية ، قد عكس — برغم نوايا الكاتب — ذاتية الطروسي وماضوية تفكيره ، دون أن يسهم في تطوير رسم شخصيته ؛ فما علاقته بماريما سوى علاقة جنسية ، بهرتها قوته الجسدية وفحركته ، وجذبه إليها صورتها كأميرة ؛ علاقة جنسية دون مخاطب ، تكتفى بالإشارة واللمس .

رابعاً : كما لاحظنا في الأقسام السابقة يسود التلخيص والوقفة القسم الثالث كذلك ، وهذا يعطل حركة الرواية ، ويتعارض مع الذروة التي رسمها الكاتب ، وهي تحقق حلم الطروسي وعودته للبحر . والمشهد في هذا القسم أيضاً يعتمد على الحوار الذي يُستخدم بوصفه شكلاً من أشكال السرد ؛ إذ لا يبدو تلقائياً ، ويتخلله تدخل الكاتب بالتفسير والتحليل ، ويبدو كأنه تعويض عن الحركة بالحديث .

مرور هذه المدة سوى من خلال هذا المشهد ، الذي يأتي — الحوار فيه شكلاً من أشكال السرد .

ثانياً : الأحداث الجوهرية في هذا القسم لا تتعدى إنقاذ شختورة الرحوى ، وإن كان ثمة تداخل بين الفصل الثاني عشر في القسم الأول والفصل التاسع من هذا القسم ؛ إذ إن استرجاع الطروسي لأسطورة البحر ، واسترجاع الرحوى لحكاية أولاد مسعود ، وكذلك حكاية خليل العريان في الفصل العاشر عن النوبة وجنية البحر ، من حيث هي تنويعات على علاقة الإنسان — البحر في إطارها شبه القدرى ، كان من الممكن إدماجها معاً في شكل التداعي الحر لهذه الشخصيات ، دون كلمات مثل : تذكر ، فكر قال ، التي تثبت الحركة وتفصل ما بين وعى الشخصية وحركة العالم وتبدور دون فعل آلية .

ثالثاً : في الفصل الثاني والثالث يركز الكاتب على شخصية الأستاذ كامل وعلاقته بالطروسي محاولاً أن ينسب إليه الفضل في تطوير وعى الطروسي ، وإن كان هذا التطور في الوعي لم يتحقق على مستوى القصة ، برغم أن آراء الأستاذ كامل المركزية هي عن ذلك الصديق القوى : الاتحاد السوفيتي .

رابعاً : لم يترك الكاتب شخصياته تتحرك وتمارس الفعل بنفسها ، بل استمر في دور الراوى العارف بكل شيء ، ففرض شروحه وتفسيراته حتى في الفصل الثاني عشر والرابع عشر ، وهي مشاهد حية لشورة البحر ، أفسد انسياها تدخل الكاتب بالوصف ؛ لا لمظاهر الطبيعة فحسب ، بل لتحليل مشاعر الشخصية كذلك ، في لغة تقريرية مثل : « لقد انتفى الإدراك المكاني والزمني ، امتصتهما غيبوبة البقطة لحواس معطلة عن تمييز الأشياء » (١١٨) .

خامساً : افتقد هذا القسم التركيز على صراع الإنسان — الإنسان ، باستثناء التقارير الخبرية في الفصول الثلاثة الأولى ، إذ يبدو محور هذا القسم صراع الإنسان — الطبيعة ؛ وهذا برغم أهميته في تصوير شخصية الطروسي لا يتناسب مع الحيز الذي أخذته في الرواية ، حيث إن القسم الأول كله يبدو مؤسساً على المحور الآخر ، أى صراع الإنسان — الإنسان .

سادساً : يبدو المجموع أو الجماهير — برغم اهتمام حنا مينة بحشد هذا الكم من الشخصيات والحواديت — مجرد خلفية روائية عاجزة عن أى فعل أو رد فعل ، وباستثناء مناجاة أحد في الفصل الرابع عشر ، تبدو الشخصيات صوراً شبيهة بحركة المجاميع الكتلية في السينما الواقعية .

سابعاً : كانت الحرب وفترة الانتداب كذلك مجرد خلفية زمنية لا تعكس تطوراً فعلياً في الرواية ، واقتصر الأمر على الإشارة إليها في مواضع محددة في الرواية . بل إن حنا مينة اختزل جو الحرب ومقاومة الاحتلال الفرنسي إلى مناقشات سياسية ، دون أن يحوله إلى فعل أو حدث يومي ، مهذراً بالتلخيص حركية الحياة ذاتها ؛ وهذا يحول شخصياته إلى مجرد أدوات

حياته في اللاذقية معتمدا على ومضات الاسترجاع ، كما يصرح بذلك ، متخذاً من هذه النماذج شخصيات توضيحية لأفكاره .

أما رواية « الثلج يأتي من النافذة » فتدور حركة أحداثها مع حركة فياض ، ويمكن تقسيم فصول الرواية إلى عدة وظائف : في القسم الأول :

أولاً : الاستقرار : وصول الهارب وتشمل الفصول الثلاثة . والفصول الثلاثة تعتمد على حلم فياض ، وتأملاته ، واسترجاعه لذكريات زيارة بيروت ، ولذكريات عائلية عن أمه « البتول » وأبيه الفاسق . ويشار إلى خليل بإشارات بسيطة بحكم المكان ، ونلتقي بأبي خليل وأمه وزوجته ، وتصل إلينا معلومات من خلال الأم عن نشاط خليل النقابي . ويرسم حنا مينة مشهد استقبال فياض بكلمات سريعة وحوار قصير بينه وبين زوجة خليل .

ثانياً : التوتر : وتمثله الفصول الثلاثة التالية : ففي الفصل الرابع يكون مصدر التوتر هو قرار خليل بأن يبقى فياض غيباً ؛ والتوتر هنا داخل لم يتخذ مظهراً خارجياً ؛ إذ يقول فياض لنفسه فحسب « إذا كنت سأختبئ فلماذا جئت إذن » (١٢٥) . كذلك يصدر التوتر من عدم رضا خليل الضمني عن قرار فياض بالهرب ؛ إذ يقول له « كان عليك أن تصمد أكثر » (١٢٦) . وفي الفصل الخامس مصدر خارجي للتوتر ؛ إذ إن أم بشير قد جاءت بخبر أن شخصاً غريباً كان يسأل عن بيت خليل ، وعندما دلوه عليه ركب سيارته ومضى . والفصل السادس ، الذي تفصله عن الفصول السابقة ثغرة زمنية مدتها أسبوعان ، يبدأ بتقرير الراوي « أسبوعين في هذا الجو المشبع بالقلق » . وتزداد عناصر التوتر بمجاذلات فياض مع خليل الذي يتهمه بالهرب خوفاً من السجن . ويتولى خليل دور الناصح بالصمود والصبر ، ويطلب فياض من خليل مساعدته في الحصول على عمل جسماني . وتسود هذه الفصول الستة الأولى الوقفات للوصف ، مثل وصف البيت أو التلخيص لحياة فياض في البيت ولتناقشاته مع خليل ، بالإضافة إلى استرجاع فياض لأحداث الأب والأم ولطفولته .

ثالثاً : الانتظار والترقب : في الفصل السابع ، وهو مشهد انتظار فياض في الصباح في ساحة الدباس ، بعد قرار خليل بمغادرة فياض للبيت وترتيب لقائه بأحد الرفاق في الساحة .

رابعاً : الاستقرار من جديد : ويبدأ من الفصل الثامن بوصول فتاة تأخذه إلى مطعم الجبل حيث (المير) واحد من الرفاق ، ويطلب فياض عملاً عادياً في المطبخ . ويشمل كذلك الفصل العاشر الذي يتشابه مع الفصل الحادي عشر كذلك في وظيفة أخرى .

خامساً : الاكتشاف : ويشمل الفصل العاشر والحادي عشر الذي يتوصل فيها فياض من خلال عمله في المطعم ، ومشاهداته في صالة القمار وبيت الدعارة اللذين يشملهما نشاط صاحبة المطعم ، وجولته في البرج - يتوصل إلى أن كل رذيلة ممكنة

خامساً : برغم التردد الذي عاناه الطروسي - ولا نعرف لماذا عاناه - فإن قراره بالعودة إلى البحر قد جاء مبتسراً ، دون أن نفهم كيف تغلب حنينه إلى البحر على بقاءه على البر ، بخاصة لمواصلة دوره . ويررر الكاتب هذا الانسحاب على لسان الأستاذ كامل قائلاً للطروسي « في وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيداً عنا . . . فحيثما كان الإنسان يستطيع أن يساهم يسهم في خدمة الوطن » (١١٩) ، وعلى لسان الطروسي في نهاية الرواية : « ولكن أمشالي كثيرون أيضاً . فإذا سافرت فلن يسافر الجميع » ، ولا بد أن ينتهي الاستبداد (١٢٠) . كذلك جاء قرار الطروسي بالزواج من أم حسن مفاجئاً .

هذه السكونية وثبات الشخصيات وإبطاء الأحداث جاءت نتيجة لتصور الكاتب المسبق للرواية ، والذي تميز بعدة ملامح محددة ، ونتيجة للاعتماد شبه المطلق على التلخيص الذي أدى إلى فقدان « الشراع والعاصفة » لعنصر مهم وجوهري ، هو الإيهام بالواقع . فالرواية - من حيث هي جنس أدبي - برغم أنها تحكي عن أحداث وقعت وعالم تشكل ، فهي تصور الأحداث في آتيتها ، وتحقق من خلال تطوير حركة الأحداث والشخصيات إيهاماً بالواقع ، فيحس القارئ أن هذا العالم يتشكل ، وتلك الأحداث تدور أمامه ، وتلك الشخصيات تتحرك ونحيا وتنفس .

ولعل أبرز مظاهر هذه السكونية أن وعي « الطروسي » ، وهو شخصية توضيحية لأفكار الكاتب ، كان ثورياً منذ البداية ؛ فمبدأ الفصل الثالث يصيح الطروسي : « ما هذا الظلم يا ناس ؟ وكيف السبيل إلى الخلاص ؟ » (١٢١) . وبرغم انكفائه على همومه الذاتية يتساءل مغيظاً : « كيف أخلاص » (١٢٢) ، بل يرى منذ البداية أن الصيد بالديناميت غدر وليس حراماً ؛ لأن الذين في السراي لا يعرفون الحرام فكيف يعرفونه هم ، وأن الحرب نشفت السوق ولم يبق غير الحرب والموت وأولاد الكلب (١٢٣) ، برغم أنه لا ينتمى إلى هذا العالم ، بل يلوم نفسه كلما فكر في الآخرين ، فيعود بسرعة إلى ذاته ، إلى ماضيه وإلى أحلامه . وهو برغم انشغاله - عندما كان ريساً - بنساء المراقى ، فقد عرف من أسفاره عمال المراقى وكيف يعملون وما هي حقوقهم وضمائناتهم (١٢٤) .

إن تصور حنا مينة المسبق الذي أجرى روايته على أساسه يتميز بالملامح التالية :

١ - الفكرة الستالينية التي تقضى باستمرار الصراع الطبقي واشتداده ، وبأن الثورة وشيكة الحلول أو شبه حتمية .

٢ - المفهوم الكلاسيكي للواقعية الاشتراكية ، الذي يمجّد حركة الجماهير العنوية ، ويلج - على حد تعبير لينين - على بطولة الحافز الفردي وبطولة العمل اليومي للناس .

٣ - التأثير الواعي أو غير الواعي بالنماذج الروائية الواقعية التي رسخت مفهوماً معيناً للواقعية وبخاصة الواقعية الروسية ، والتأثر كذلك بتقنيات الوصف الواقعية تأثيراً مباشراً جعل حنا مينة يفرط في الاستقصاء الوصفي ، وكذلك في رسم التقابلات الثنائية بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء .

٤ - استرجاعات حنا مينة لنماذج إنسانية عايشها أو سمع عنها خلال

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمانى	الأحداث	ردود الفعل
١	-	التلخيص	الصيف التالى	-	ازديال الإقبال على المقهى توالت العروض على الطروسى للعمل ريسا .
٢	ردود فعل الشخصيات تجاه عودة الطروسى للبحر .	التلخيص - الوقفة	غير محدد سوى بانتهاى الحرب	إعلان الرحون مشاركة الطروسى له .	
٣	تصوير الجو السياسى	التلخيص - المشهد (الحوارى)	غير محدد	نذر الخطر (تحرك المرشد)	
٤	تطوير حدث المشاركة	التلخيص - المشهد - الوقفة	غير محدد	توقيع عقد المشاركة	
٥	تصوير الجو السياسى	التلخيص - المشهد - الوقفة	غير محدد	الاتفاق على شراء السلاح	
٦	وعى الطروسى	التلخيص - المشهد -	اليوم نفسه الذى يجرى فيه الفصل السابق		
٧	-	التلخيص - المشهد - (الحوارى)	غير محدد	ذهاب الأستاذ كامل ونديم لأبن حيد لإشراكه	أبو حيد يصيح « اعترفوا بجزبنا »
٨	-	التلخيص - المشهد - الوقفة	غير محدد	عودة الرحون الاتفاق على مهمة الطروسى فى شراء السلاح	-
٩	رحلة الطروسى فى القلوكة .	التلخيص - الوقفة	الليلة نفسها	-	-
١٠	وصف داخل الطروسى	التلخيص - الوقفة	غير محدد	-	-
١١	-	التلخيص - الوقفة	غير محدد - استرجاعى	المعركة مع البحار الإيطالى فى إطار استرجاع حكاية ماريما	-
١٢	-	التلخيص - الوقفة	الليلة نفسها	-	-
١٣	وصف رد فعل أم حسن / أبن محمد لبيع المقهى	التلخيص - الوقفة	صباح اليوم التالى	-	-
١٤	تطوير علاقة الطروسى - أم حسن	التلخيص - المشهد	اليوم نفسه	قرار الطروسى بالزواج من أم حسن .	-
١٥	عودة الطروسى إلى البحر	التلخيص - الوقفة - المشهد	غير محدد - ليلة السفر	السفر	-

جدول رقم (٣)

فى الفصل الثامن والعاشر إلى الثانى عشر يعتمد الكاتب على التلخيص والوقفة مع بعض المشاهد ؛ وهى بالتحديد مشهد الانتظار فى الساحة ، ومشهد المقامر ، ومشهد تخلص إحدى فتيات بيت الدعارة من أحد عشاقها (١٢٩) .

ويتخلل هذا القسم تقديم شخصية خليل فى الفصل السابع من خلال استرجاع فياض للطفولة ، ولذكرياته عن جيل الآلام ،

إذا دفع ثمنها ، وأن مطعم الجبل ليس وحده ، فالغش فى كل مكان (١٢٨) .

سادسا : العودة : فى الفصل الثانى عشر يعود فياض إلى بيت خليل لأنه لم يستطع احتمال التجربة . . لأن أحد الزبائن ألقى إليه بليرة فضية ، وأمره أن يلتقطها من على الأرض ، فهرب بعيدا عن مسرح إهانته .

الفصل السادس : توازن : مناجاة فياض لخليل . . . جلس وقد تسامت أشواقه . « الرجعيون يحكمون الآن ولسوف ينتهي حكمهم يوما . . . سينتهي حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب » (١٣٠) . تخيل حوار والدته ووالده حول ما كتبه فياض في إحدى الصحف .

عدم توازن : انتظار رؤية الوجه الأنثوي .
توازن : الابتسامة الصادرة من النافذة المقابلة -
« كانت الفتاة تبسم . . . له تبسم . . . آه . . . وأنا الذي كنت أحسب أني غريب » (١٣١) - حلم اللقاء .

الفصل الثامن : عدم توازن : مجيء صديق وقرار رحيل فياض .
الفصل التاسع : توازن : رسم لحياته الجديدة أنه « سيعيش في كوخ بطرف بستان كبير ، بعيدا عن الناس ، قريبا من الخضرة والشمس » (١٣٢) - الوصول إلى الملجأ الجديد .

الفصل الحادي عشر : توازن : الاستقرار في البيت - اللقاء مع جوزيف وأفضل انطباع في نفس فياض .
استرجاع توزيع المنشورات والشعور السعيد لكون الإنسان يفعل شيئا من أجل المستقبل - الكتابة .
عدم توازن : تمزيق ما كتب لأنه تنقصه البساطة ، تنقصه المعاناة . . . مكابدة آلام الكتابة .

الفصل الخامس عشر : عدم توازن : حين يكون الطقس غائما يسيل غيم رقيق في صدره . نهر الحزن يتفجر من مكان فيه . وليس من سبب للحزن ولكنه حزين (١٣٣) . معرفة حقيقة الوضع المالي لجوزيف - الاختباء في غرفة عند زيارة عائلة جوزيف .

الفصل الثامن عشر : عدم توازن : « افعل كل شيء بحذر . . . بتدبير ، بخوف من شيء ما ، بدون أصالة بدافع من الواجب » ، « ليس النضال داخل الجدران . . . حمل صليبك وارجل . . . هذا هو الطريق » (١٣٤) .

الفصل التاسع عشر : عدم توازن : هاتف الرحيل .
الفصل العشرون : عدم توازن : معرفة أم بشير بسر فتاة النافذة .
المرأة والصليب .

توازن : يطلب من أم بشير أن تبحث له عن عمل ، حسم الموقف بعد طول تردد .

أما الفصول الأخرى فقد توزعت بين رسم الشخصيات الأخرى ؛ إما من خلال تلخيص الشخصية ذاتها ، أو من خلال تلخيص الراوي ، أم بشير في الفصل الثاني . ودار الفصل الخامس كذلك حول أم بشير وذلك الجانب الآخر لحياة خليل ضابط الإيقاع . أما الفصل

وكراسات خليل الممنوعة ، والمغارة ، والأعلام الحمراء في أول مايو ، وأم بشير التي أخفت الثياب الحمراء وأوصلت الطعام إلى السجناء . ويعتمد الكاتب فيه أيضا على التلخيص والوقفة . وفي الفصل التاسع ، من خلال مشهد خليل في عمله في مصلحة الهاتف ، يطلعنا الكاتب على مراقبة البوليس للنيابة ، ومراقبة العامل « الأحول » الذي يعمل مع البوليس لخليل ، ونعلم أن « خليل » له نشاط تنظيمي آخر .

ونلاحظ في هذا القسم أن الكاتب قد تخلص إلى حد كبير من أساليب الجمل الإنشائية والجمل التقريرية المباشرة ، وإن اعتمد أساسا على موازنة خاطئة بين الزمن الروائي والزمن المطلق لوقوع الأحداث ، فلا يأتي المشهد عنده إلا في إطار تلخيص لماض ، باسترجاع الراوي العالم بكل شيء لما شاهده فياض أو ما واجهه .

اعتمد الانتقال من وظيفة إلى أخرى على حدث يطرأ ؛ ومن هنا تماسك البناء الروائي إلى حد كبير . وما زالت بعض الأحداث هنا تعكس نوعا من الرومانسية الفجة ، مثل اختيار العمل المضني ، ومثل مشهد التخلص من العشيق ؛ ويمثل مشهد المقامر برغم جمال تصويره نموذجا لاختيارات الكاتب المبالغ فيها لوصف شخصياته . غير أن نقطة الضعف الرئيسية في هذا القسم تمثلت في ردود فعل فياض من خلال تصوير الراوي له ؛ فاكشاف فياض للفساد وللزبلة يتناقض مع وعيه السياسي ، ويحصر المسألة في إطار مفهوم أخلاقي ؛ كذلك المبالغة في إحساسه بالإهانة عندما اضطر إلى التقاط الليرة الفضية إلى حد أن يصبح الموت هو الحياة ؛ هذه المبالغة تعكس رد فعل رومانسي يعجز عن تمثل مواجهة المناضل الثوري لإهانات أشد وأكثر إيلا ما في مواجهة تحمله على مزيد من الصمود لا الانكسار .

أما القسم الثاني فقد اختل فيه ذلك التماسك إلى حد كبير ؛ فقد احتشد بالكثير من الأحداث الفرعية ، وكثير من التأملات الذاتية ، بل اليومية كذلك . لذلك ، باستثناء الفصل الثاني والثالث والخامس والسابع والعاشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر والسابع عشر ، ينتظم هذا القسم إيقاع واحد : توازن - عدم توازن داخل فياض .

في الفصل الأول : توازن : مراقبة الصغير يلهو - استرجاع الطفولة - مضي الأيام هو عليه العادة .

عدم توازن : عاوده الشعور بأنه يستهلك نفسه بلا فائدة - الحوار مع خليل - قرار الرحيل .

توازن : حوار مع خليل في مونولوج فياض .
عدم توازن : حلم التعذيب .

توازن : غن يا رفيقي . . . غن لأجل الذين هناك - قرار البقاء والكتابة .

في الفصل الرابع : عدم توازن : وقوع شيء مباغت ، رؤية وجه أنثوي في النافذة المقابلة .

« أنا أشبه بالسجين ، والسجين لا أمل له في عابرة طريق » .

توازن : استرجاعه لتجاربه العاطفية .

الثالث فيقدم شخصية جوزيف ، والفصل السابع يدور حول أم بشير في الفرح ، وهو في حقيقة الأمر استقالة لا مبرر لها . أما الفصل العاشر والثالث عشر ومعظم الفصل الثامن عشر فهي استكمال تقديم شخصية جوزيف ، من خلال حوار مع زوجته ، ثم حوار مع فياض ، ثم يومياته .

الفصل الثاني عشر والرابع عشر لتقديم شخصية الوجه الأنثوي دينيز وأحاسيسها تجاه فياض .

الفصل السادس عشر أشبه بنكتة حول شخصية هناء زوجة جوزيف ، عندما تسمع منه أنه قد تسلم رسالة من بكين ، فتحاسبه متصورة أن بكين امرأة أخرى . ونستطيع أن نلخص بعض الملاحظات حول هذا القسم فيما يلي :

أولا : تعكس حالات التوازن - عدم التوازن في معظم الأحيان حالة مزاجية ، ويبدو الانتقال من حالة إلى أخرى أيا دون تحول حقيقي على مستوى الأحداث .

ثانيا : تعكس شخصية الوجه الأنثوي « دينيز » ذلك الطابع الرومانسي لفياض ، كما يتبدى ذلك الطابع كذلك في تصوره للملجأ الجديد في الفصل التاسع ، كما يتوقف فياض كثيرا عند ذكريات الطفولة ، وعندما يرى فتاة صغيرة يقول لها في نفسه « لا تكبرى بسرعة ظلي صغيرة » (١٣٥) . هذا بالإضافة إلى المزاجية الشديدة التي تتمثل في إحساسه بالحزن عندما يكون الطقس غائما .

ثالثا : يحاول الكاتب رسم التقابل الأساسي وتأكيده بين شخصيات خليل ، وفياض ، وجوزيف . فخليل هو بُعد المواجهة في شخصية فياض ، هو المثال والقذوة ، وجوزيف هو بُعد البرجوازي الصغير اليساري في شخصية فياض (١٣٦) ، فكان شخصية فياض التي يرسمها الكاتب شخصية مركبة تشمل كلا البعدين . ويبدو التقابل بين خليل وفياض في الحقيقة على مستوى الموضوع مبالغا فيه ؛ ففياض ابن الطبقة الفقيرة كذلك ، وهو لم يكمل تعليمه لاضطراره إلى العمل (١٣٧) . وتبدو شخصية خليل العامل الثوري ، المناضل النقي من تشوهات البرجوازية تكرارا لمقولة تحتاج إلى إعادة نظر ؛ مقولة نقاء العامل ، واقتصر التشوه البرجوازي على شخصية المثقف . من أجل هذا التخطيط أفاض الكاتب في وصف شخصية جوزيف بشكل أدخل إلى حد كبير بترتيب الشخصيات ؛ فالخيز الذي يشغله (جوزيف) في العمل والاهتمام بأفكاره وخواتمه يجاوز موقع خليل في الرواية ، ولعل مرجع ذلك هو الاكتفاء بخليل المثال ، والاستطراء في وصف شخصية جوزيف لأنها شخصية شديدة الحيوية والتناقض .

رابعا : طغت التفاصيل الجزئية وتأملات فياض واسترجاعاته على وضوح الوظائف في هذا القسم التي مازالت في إطار دائرة الهروب - الاستقرار - الاكتشاف (التجربة) .

خامسا : مع ترحل البناء الروائي في هذا القسم تعود اللغة الإنشائية ولغة التفسيرات المباشرة ، فتتربص من لغة يوميات جوزيف - التي يعجب بها فياض - لا من لغة الرواية .

تفصل ثغرة زمنية بين كل قسم من أقسام الرواية كما كان الأمر في رواية « الشراع والعاصفة » ، إلا أن الثغرة الزمنية بين الأقسام الأربعة الأولى غير محددة ، على حين يفصل القسم الخامس عن الرابع سنة كاملة .

القسم الثالث استمرار لدورة الوظائف نفسها : الاستقرار - الاكتشاف (التجربة) - الهروب من جديد استكمالا للدوائر السابقة . إذ يبدأ الفصل الأول باستقرار فياض في عمله بوصفه عامل بناء ؛ وهو لهذا يرى الشمس أبهى (١٣٨) ؛ وهذا استمرار للمفهوم ذاته عن العمل اليدوي ، ويبدأ في تجربة التطهر من جديد اكتشافا لذاته . وينتهي الفصل التاسع بالهروب مرة أخرى والاختباء في الحجرة التي يقطنها راضيا بالعمل في صناعة المسامير .

ونجد الحالات نفسها :

الفصل الأول : توازن : العمل - مظاهر الطبيعة .

الفصل الثاني : عدم توازن : البحث عن مكان يبيت فيه .

الفصل السادس : عدم توازن : القلق على خليل - والإضراب .

الفصل السابع : توازن : إيجاد المأوى والاستقرار .

الفصل الثامن : توازن : الإحساس بالسعادة للتضحية الصغيرة (رسالة نقود لخليل) ، عدم توازن : خيالات المرأة والشعور بالملق والتفرز من جولته في الزقاق ، رؤية أحد تلامذته له .

الفصل التاسع : توازن : الاتفاق على العمل مع أبي روكز لقطع المسامير - والاختباء .

أما القسم الرابع فتمثل الفصول الثامن والخامس والسادس الاستقرار ، ثم الهروب من جديد في الفصل الخامس عشر ، والاستقرار من جديد في الفصل السابع عشر الذي ينتهي برحلة جديدة . وفي الفصل الأول نتابع رسالة فياض إلى دينيز التي لم نعرف من قبل شيئا عنها ، وترسم صورة الفارس أمامها . وفي الفصل الثالث نتابع حياة خليل وأسرته بعد فشل الإضراب في الفصل الرابع . ومن خلال منظور أم خليل ، ثم منظور الراوي نتابع شخصية دينيز . أما الفصول : السابع والثامن والتاسع فهي استقالة زائدة ؛ إذ يركز السابع على أحلام أبي روكز المتعلقة بزيارة أخته وابنها . أما الثامن ، فإننا نرى فتاة سركيس وقد انتقلت للنفاذة المقابلة لفياض وبدأت في التمرى . أما الفصل التاسع فهو أشبه بنكتة ؛ إذ يقدم لنا الفضيحة التي جرت للبلدة من فعل أبي شحادة في حفل ترسيم ابنه .

ويربط الفصلين العاشر والحادي عشر وحدة المكان ، فجوزيف يزور عائلة خليل ، فيمضي الراوي في وصف تأثيره بخليل ورد فعله الرومانسي ، وأم بشير وأم خليل وأبو خليل في حوار حول الإضرابات مع فياض .

أما الفصل الثاني عشر ، فهو مقارنة مقصودة على لسان أم بشير - وإن كانت غير ملفوظة - لظروف فياض وخليل ، ومنولوج طويل حول السؤال الخالد : متى يأتي الخير ؟

أما الفصلان الثالث عشر والسادس عشر ، فهما عن أبي روكز ، وزيارة أخته ، وخواتمه وأحلامه ، ثم اكتشاف رحيل فياض .

بالراوي محاولاً تجاوزاً وعي الشخصية « في معمل المسامير حيث لا فارس ولا سيف » ، كما كان الأمر في الانتقال من الفصل السادس للسابع في القسم الأول .

وشكل الانتقال الآخر هو التسلسل المنطقي للأحداث ؛ فجوزيف يعطى يومياته لفياض ، وفي الفصل التالي يقرأها فياض ؛ وأبوروكز يسافر لحضور حفل الترميم ، في الفصل التالي يعود ليحكى ما حدث في الحفل . هذه الانتقالات ، ورغم تبنى الراوي في أول كل فصل لمنظور الشخصية التي يصورها ، تؤدي إلى الابتعاد عن مجرى الأحداث ، والمساواة في الترتيب بين كل الشخصيات ، وجفاف العمل الروائي وسكونيته . ورغم أن هذه الأشكال من الانتقالات هي الأشكال ذاتها التي يلجأ إليها القصص الشعبي في الحكاية الشعبية أو السيرة ؛ فإنها هنا لا تمتلك كما يحدث في القصص الشعبي حيوية تطوير الأحداث وبلورتها حول شخصية البطل أو رحلته .

رابعا : لعل مرجع هذا يعود إلى تصور حنا مينة عن ضرورة تصوير الجو الشعبي ، والفهم الخاص لمعنى الجو الشعبي بما هو لوحة تسجيلية لحياة شرائح مختلفة ونماذج إنسانية مختلفة من الواقع الموضوعي . ولكسر ملل مثل هذه التسجيلية يلجأ حنا مينة ، كما يفعل في « الشراع والعاصفة » ، إلى « الملحة » أو الشخصية الكاريكاتيرية ، مثل سؤال هناء عن بكين ، و « حكاية زجل أبي شحادة » ، وحكاية أم بشير عن « تكة » سروال المرأة ، وعصبة رأس أم خليل ، وجوزيف وامرأة المصعد ، وجوزيف وادعائه الاستمرار في القراءة ثم النوم ، وسركيس الأرمي الذي يغني بالعربية أمام نافذة فتاة ، ومعركة أبي سبع مع سائق التاكسي . ورغم طرافة هذه الملح أو النوادر فهي تحمل بنماتك البناء الروائي ، بالإضافة إلى استغراقها في رؤية محدودة للجو الشعبي تجعله مصدرا للتسرية في الرواية ، أكثر من كونه تعبيراً عن الحيوية واستمرار الحياة والصمود العفوي .

خامسا : ما زال ثمة إصرار على حشد الشخصيات ؛ ففي القسم الثالث والرابع يقدم الراوي لنا شخصيتي أبي روكز وسركيس ، بل حتى في القسم الخامس يهتم الراوي باستقصاء أسباب مجيء الجارة المستوحشة التي يراها فياض من النافذة كذلك .

سادسا : يهتم الراوي باستكمال الخيوط التي أمسك بها في القسم الأول والثاني ، ورغم عدم مشاركتها في تطوير حركة الأحداث فيها بعد ؛ فنعرف شيئا عن عمل جوزيف الجديد ، وزيارة أم بشير ومقابلتها لأبي روكز بعد اكتشافه لهروب فياض ، وزيارات جوزيف ودينيز لبيت خليل . ويقتصر في القسم الخامس على وصف خارج فياض ، ورغم ولوعه في الأقسام السابقة بالاسترسال معه في خيالاته واسترجاعاته ؛ فيقدم لنا تقريراً عن القبض عليه ، ثم الإفراج عنه والذهاب إلى الجبل ، وإنهائه لقصته الطويلة ، ثم اكتشافه المفاجيء أن البرد ليس من الثلج وإنما من الغربة ، ثم قراره المفاجيء

أما الفصل الرابع عشر فهو يقتصر على مجيء أم بشير لإخباره أن البوليس قد بحث عنه في بيت خليل . وهذه الفصول الثلاثة لا ترتبط بمجى القصة ارتباطاً أساسياً .

أما القسم الخامس فينقسم إلى فصلين ، يستقصى الراوي في الفصل الأول ردود فعل شخصياته لنبا القبض على فياض ، الذي نشرته الصحف ، وصورة المطبعة السرية والقبو وصورة فياض .

أما في الفصل الثاني « بعد ستة أشهر » يخرج فياض من السجن تنتظره امرأة أيضاً هذه المرة . يلتقي بخليل ، يذهب إلى الجبل ، ينجح في الكتابة بل الانتهاء من قصة طويلة بعد أن تعتمد بالسجن .

وهذا القسم يعتمد على التلخيص . والحوارات فيه تفتقد إمكان التصديق : فأبو خليل يقول بعد القبض على فياض « اذكرنا يا فياض إذ جئنا في ملكوتك » ، وجوزيف اللبق دائماً يقول « يقطعون بيضه »^(١٣٩) . واللغة التقريرية الجامدة تكاد تسود القسم الخامس كله ، مع بعض الأساليب الإنشائية عندما نلتقي وهذا المناضل الصلد الذي يقرر الاستمرار في هذا الطريق ، وهو ما يزال يناجي الطبيعة ، ويرسل أهات الشوق ، ويشراشق بالثلج مع جارتته التي آتست في وحشته القاتلة .

ويمكن ملاحظة ما ييل بالنسبة للأقسام الثالث والرابع والخامس : أولاً : تعكس حالات التوازن / عدم التوازن رؤية رومانسية أخلاقية ؛ فإرسال مبلغ لخليل يتحول من واجب إلى نوع من التضحية يستدعي صوراً مسيحية ، كالعشاء السري وغسل قدم من يستحقون . ورؤية البغي تبعث على اللفت والتفزز ؛ فالبغى مخلوقة آثرت الراحة على الكساح ، وهي امرأة رخيصة^(١٤٠) . والعمل هو المظهر ، والمناضل قديس ، واجب يهب العذاب الذي بعضه ملح الحياة ، ويقرب المسافة بين العقل والجنون^(١٤١) .

ثانياً : المبالغة الوصفية التي – ورغم إمكان صدقها في الواقع – تبدو في العمل الروائي ميلو درامية ؛ مثل صورة البغي التي تهرب من معلمتها التي امتصت دمها ، وهي شبيهة بصورة الرجل العشيق الذي أصبح ليمونة عصرت ولا بد أن ترمى في القسم الثاني ، وصورة خليل وأسرته كما يتخيلها فياض ، « إذ يرنو إلى أطفاله شبه الجياع » ، ويتعلق الأولاد بأذيال أمهم يطلبون الطعام^(١٤٢) .

ثالثاً : استمرار عادة حنا مينة في الانتقال المكان أو اللفظي من فصل إلى فصل دون تطور لمجى الأحداث ؛ فنحن نرى الزقاق لأن فياض ذهب إليه ، ونرى أسرة خليل وجوزيف لأن فياض كان هناك ومضى ، وكان استقرار فياض في مكان ما ، لمدة ما ، يبرر استقصاء أحوال هذا المكان موازاة مع تطورات تجربة فياض ، حتى لو كانت صلة فياض بهذا المكان قد انقطعت مثل بيت أبي روكز . بل إن الانتقال من فياض إلى دينيز يتم من خلال الانتقال المكان ؛ هو إلى جوار النافذة ، وهي كذلك إلى جوار النافذة .

أما الانتقال اللغوي ، فمن أمثله تصور دينيز في الفصل الأول من القسم الرابع لفياض كفارس . ويبدأ الفصل الثاني

« أبدا لن أهرب بعد الآن .. أبدا لن أهرب بعد الآن » (١٤٣) ، ويستقبل الدنيا بصدره ، وأعداءه بصدره ، وأصدقاءه بصدره أيضا .

أما رواية « الشمس في يوم غائم » ، حيث الراوى هو الفتى الذى يروى بضمير المتكلم ، فإنها تبدأ وتنتهى فى إجازة صيفية يقضيها الفتى الذى يدرس فى بيروت بقرار من والده لاشتراكه فى مظاهرة وطنية فى المدينة (١٤٤) . لا يقدم لنا حنا مينه مكانا محددا كما عودنا فى رواياته ، ويكتفى بالخلفية التاريخية ، وهى الإطار الزمانى للرواية . وتأخذ الرواية شكل تدوين لذكرات الراوى ؛ إذ نعرف من الفصل الأول أن ما يحكىه الفتى هو تجربته فى سن الثامنة عشرة ؛ ولذلك يسود التلخيص سبادة شبه مطلقة ، مما أدى ، مع الثغرات الزمنية والمقاطع الوصفية ، إلى سكونية الأحداث وركودها ؛ فالتلخيص يلح على ماضوية الحدث ويحجبه من الإيهام بالآنية . ومما يزيد من هذا الإحساس بالسكونية أن الفصلين الأول والثانى (١٤٥) يلخصان الحدث الأساسى فى الرواية ، وتتولى بقية الفصول عرض ردود الفعل والتشابكات .

وفى الفصلين الأول والثانى ، يعود بنا الراوى إلى علاقته بالموسيقى . فقد أغرم بالموسيقى ، مصادفة (١٤٦) ، عندما سمع نغمات الأرغن وهو يمر بكنيسة ، واختار آلة الكمان دون قصد (١٤٧) ، لكنه كان قد بدأ كابن عائلة ثرية بالعزف على « البيانو » على يد أستاذ ، ثم انتقل إلى كهل إيطالى ليعلمه الكمان ، ثم إلى الحلاق ، وأخيرا إلى الخياط الذى بدأ بالعود ، ثم انتقل به إلى رقصة الخنجر ليتعلمها ويرع فيها فيرقصها بخنجر حقيقى . ويسترجع الراوى مشهد الرقصة وكيف سقطت الجمرة المقدسة فى الأحشاء ، عندما رأى على ثغر امرأة ابتسامة صافية كالشمس فى سماء زرقاء (١٤٨) ، ويضمنه الحكاية التى حكاها الخياط له عن الفتى الذى رقص للصورة فى المعبد فرأى الصورة تخرج من اللوحة وتتجسد امرأة . وتبرز شخصية الخياط - المعلم الذى يعلم الرقص ليوقف الأرض النائمة . ونعرف - فى هذين الفصلين كذلك - شخصيتى الأب وخطيب الأخت من خلال ردود فعلها لما فعله الفتى ، وننتقل من خلال شخصية خطيب الأخت إلى الأخت ، ومن خلال حديث الأخت إلى ابنة العم التى لا يطيق الراوى عويناتها الطبية .

فى الفصل الثالث نحس ببعض الإيهام بالواقع ؛ إذ يبتعد الراوى عن استطراداته واسترجاعاته السابقة على زمن الرواية ويربطنا مباشرة بنقطة زمنية محددة . وعلى حين ينتهى الفصل الثانى بالتسكع يبدأ الفصل الثالث بالتجوال السخيف . وعلاجاً للنسيان ، يذهب الفتى ليضاجع سيدة كان يعرفها ، ثم يذهب إليها مرة أخرى فى منتصف الليل ليضاجعها ثانية بعد إلحاح . ويذهب فى اليوم التالى للخياط ، ليعرف هل كان ما رآه وهما أو حقيقة ، فلا يجده ويجد رجلا يعمل عنده يتعرفه حدسا بأنه الفتى الذى رقص رقصة الخنجر ، وكان ينظر إلى شيء ما . ثم يتعرف الفتى ذلك الرجل ؛ ضابط الإيقاع الذى أحبه دون أن يعرف اسمه ، ويستمرسل ضابط الإيقاع فى الحديث عن معنى اللذة ، ثم فى الحديث عن تجربته ، وفجأة يقرر أن يتوقف عن إدانة نفسه أمام الفتى ، وفجأة كذلك يعود الفتى إلى البيت أشد كآبة .

فى الفصل الرابع ما زال الخياط مخفيا وما زال الفتى يتسكع ؛ يذهب إلى السينما فلا يحتمل الفيلم لدراميته ؛ ويذهب ليشرب فلا يحتمل جو الخمار لقتارته ، فيذهب إلى ابنة العم . وتتابع مونولوج الفتى عن الذكر والأنثى وابنة العم التى لم يصدها صياد بعد ، وتتابع مونولوج ابنة العم وهى تحس بحركة كف الفتى على رقبتها . ونرى ابنة العم وهى تطلب من الفتى أن يأخذها معه إلى الخياط لتعلم معزوفة الرقصة ، بل تدافع عن تصرف الفتى أمام أمها ، ليخرج الفتى ويدخله إحساس حلو ما يلبث أن ينطفىء مع هبوط الليل ، ويحل مكانه شعور بفقدان ما يبحث عنه .

ويبدأ الفصل الخامس بجملة خبرية : « ساءت حالتى النفسية يوما بعد يوم » (١٤٩) . وما زال الفتى يحس بالأسف لفقد ذلك الوجه العزيز ذى الابتسامة الومضية . وما زال الخياط غائبا عن البلدة ، وضابط الإيقاع السابق الذى يعمل عنده لا يعرف أين هو . ويمضى الفصل فى حكايات ضابط الإيقاع السابق ، فيحكى نقلا عن الخياط حكاية الفاخورة ، وحكايته هو عن حفلة الجمعية النسائية ، والوجه الذى رآه واختفى وظل يبحث عنه ، حتى أدخل المستشفى للعلاج بعد أن سقط مريضا ، وهناك رأى ذلك الوجه فى تمثال نصفى لامرأة ، فهرب واشترى دفا ومضى يضرب للتمثال حتى بعث فيه الروح ، لكنها اختفت سريعا .

وفى هذه الفصول الخمسة كان الحدث الوحيد المحورى هو رقصة الخنجر وما تعنيه عند الخياط ورد فعل عائلة الفتى . لكن ما تعنيه الرقصة عند الخياط من دق الأرض النائمة حتى تستيقظ لم يتضح من خلال حركة الرواية وإنما من خلال قول الخياط فحسب . وقد اندفع الفتى إلى الرقص ، أولا لكسر رتابة حياته وملله من العزف ، ثم مسحورا بحكايات الخياط وابتسامة الوجه الذى اختفى . بل إن الشخصيات هنا لا تتحرك ، ولا تفعل ؛ فهى ليست فاعلة أو مفعولة وإنما هى شخصيات « متكلمة » ، تحكى كالخياط وكضابط الإيقاع السابق ، أو تتوزع مشاعرها قلقلًا ويحنا عن مجهول ، كالفتى الذى هو أيضا يحكى القصة الرئيسية . أما شخصيات العائلة أو ابنة العم أو الحلاق ، فهى شخصيات تزيينية يستدعيها الراوى عندما يريد ، لكى تتكلم هى الأخرى . وثمة أحداث فرعية - أول نقل أفعال للحركة - مثل التسكع ، والتجوال ، والذهاب ؛ وأفعال تشير إلى تحولات موقف شخصية الفتى ، والتحويلات الذاتية داخله ؛ مثل الكآبة ، والإحساس الدافئ ، والشعور بالفقدان ، واليأس ، والأمل ، والشك ، والاعتقاد ، والشفقة .. الخ . وتبدو حركة الرواية دائرية شبيهة بالنسق المثلث الذى لا يكاد ينتهى حتى يسلم إلى نسق مثلث آخر . ولتتابع بعض هذه التتابعات .

يرسم الراوى خطا واحدا لسماع صوت الأرغن وللرقص ، يتحرك من الواقع إلى الوهم إلى حلم المجاوزة :
سماع صوت الأرغن ← النغمات تحمل الفتى فيصير غيمة ← يتصاعد إلى الأعلى كمركة إيليا (١٥٠) .

الرقص ← يحمل الفتى إلى بعيد ← كمركة إيليا يتصاعد إلى الأعلى (١٥١) .
وتبدو رقصة الخنجر كأنها الصفة المعروفة للفتى ؛ فالجميع سمع بها

وتحدث عنه ، فتبدو مركز دائرة تتضخم وتتضخم وهي تحمل داخلها الحلم والمجازة ؛ الحلم برؤية صاحبة الابتسامة ؛ والمجازة بيعت الأرض وبعث الصورة أو التمثال ؛ وبعث الصورة عند الفتى حلم ذاق للإمسك بالشرط الضائع منه .

ويأتى استبدال المفاهيم بالبشر ، هنا ، تأكيداً للفهم السكوني للواقع ، فتبدو الشخصيات هنا مجرد أضلاع في شكل ثلاثي مفتوح ؛ نسق التناقض : الفتى - الأب / الخياط - الحلاق / صاحبة الابتسامة - ابنة العم .

نسق التلاقى : الخياط - رقصة الخنجر - الفتى .

نسق الاتصال : الخياط - الفتى - ضابط الإيقاع .

نسق الإبدال : الفتى : الخياط .

الأسرة (الأب) .

نسق الاقتران : المرأة : العشق : الشرط الضائع (صاحبة الابتسامة)

الشهوة : المرأة التي ضاعها .

الخمود : نوم الإنسان مع جسمه (زوجة الخياط)

بل إن الانتقال المكاني أيضاً أشبه بدائرة : القلعة (البيت) - عند الخياط - عند ابنة العم . والبديل الوحيد لهذا هو الانتقال دون هدف : التسكع أو التجوال . والنسق الذي ترسمه الأسطورة أو حكاية ضابط الإيقاع السابق أو الفتى :

الرقص / العزف - بعث الصورة (طلوع الصورة من الصورة) / بعث المرأة من التمثال / وميض الابتسامة - الاختفاء - البحث .

فالحركة هنا حركة في اتجاه دائري ، لكنه في النهاية مخطط ثابت أشبه بالقدر . وعلاقات الشخصيات واحدية الاتجاه لا تتمدد أو تتطور ، فهي في الأطر نفسها . والتناقض كله يدور داخل الذات المفردة دون أن تقدمه لنا ساحة للصراع .

يبدأ الفصل السادس بتحديد الزمن الذي غابه الخياط عن البلدة ، فنعرف أن الفصول الثالث والرابع والخامس قد استغرقت زمناً أسبوعاً واحداً . ويقرر لنا الراوى كذلك في أسلوب إنشائي مدى عذابه في غياب الخياط . ونلتقى في هذا الفصل بوصف بيت الخياط والقبو المهجور الذي استثار فضوله ، وكان منع زوجة الخياط له من النظر من النافذة التي تطل على القبو باعثاً لمزيد من الفضول لكشف السر . وكذلك يقدم لنا الراوى امرأة القبو ذات النظرة المتفرسة المثقلة بالإغراء الشهى ، التي أحس الفتى بنوع من الخدس أنها تناديه .

وفي المقابل نرى أسرة الفتى : الأب وخطيب الأخت والأم ، وجديتهم عن موسم الزيتون ، وخبث الفلاحين وسرقاتهم . وبين الفتى خطيب الأخت رداً على سخريته من أدائه لرقصة الخنجر ، ويخرج الفتى رافضاً الاعتذار ، وفي الطريق يصادف ابنة العم ، وتأخذه الشفقة عليها فيدعوها لنزهة قصيرة معه .

ويعتد الفصل السابع باستئناف العزف والرقص عند الخياط ، واعتقاد الفتى في صدق ضابط الإيقاع السابق لتأكيد الخياط ، وشعور

الفتى بالانفصام ، وانفراج باب القبو بعد أن ظل مغلقاً لثلاثة أيام ، والدخول ، ومواجهة امرأة القبو التي سحبته من يده إلى الحجرة ، ينظر في عينيها وتنظر في عينيها ، يخافها وتخافه ، ثم يمضى الفتى رافضاً أن يغلق الباب كما طلبت منه . يحتشد الفصل كذلك ، باسترجاع قصتين قصصهما الخياط على الفتى^(١٥٢) ، عن القائد الفارس والرجل الذى ظل يحدق فيه ، فساد جو من الصمت المكهرب ، وتقدم الفارس يطلب مبارزته ، ويحييه الآخر : نحن من قبيلة الذكور وفي قبيلتنا شيء اسمه صداقة الرجال ؛ ويطلب منه أن يمنحه صداقة الرجال . وعن المرأة التي أحبت رجلاً ، وكان كلاهما ذا عنفوان ، وتبادلا الحب والصراع ، وكانا من قبيلتين مختلفتين : أنثى وذكر ، فاستحال الحب بينهما إلى كراهية ، وكان لابد لأحدهما أن يموت ، وقتلته المرأة ثم قتلت نفسها على قبره . كذلك خواطر الفتى وهو يحس بمغامرة دخول القبو وراء المرأة ، إذ تبدى له المغامرة خيانة لذكرى الجد الذى يحدثه أبوه عنه دائماً ، فيقرر الدخول ساخراً من الجد وساخراً من طبقته . . بل يدخل نكابة في عائلته وفي جده^(١٥٣) .

ويبدأ الفصل الثامن بأسلوب إنشائي « يا إلهي كم شعرت بالنقمة والمهانة ، وكم فكرت في وضعى وسلوكي وعائلتي طوال الأيام التي تلت دخولي بيت المرأة وخروجي منه مرتبكاً مهزوماً »^(١٥٤) . ويمضى الفصل في تأملات الفتى حول :

- علاقة الخياط بامرأة القبو (الاحترام وربما الحب وربما الإنكار أيضاً) .

- طريقة تفكير عائلته .

- تمرده على العائلة : الشباب الذى عاشه في المدينة ، قراءة روسو ، رقصة الخنجر هي التي وضعت المسألة في وضعها الحدى : مع أو ضد .

- شعور الفتى بالإثم الذى يرتكبه والده ويحمل هو وزره .

ويحمل الفصل الثامن كذلك تمهيداً للحدث المحورى ، وهو رقصة الخنجر ؛ فالفتى يرقص مرة أخرى يوم الأحد والفجر يؤذن « حى على الصلاة » ، ويقوم ضابط الإيقاع السابق كما قام أليعازر ليبدأ في ضرب الدف ، والخياط يعزف على العود ، وتحولت رقصة الفتى إلى رياضة صينية وثنية التعبير^(١٥٥) : ريشة الخياط تتكلم ؛ وأصابع ضابط الإيقاع تتكلم ؛ وقدا الفتى تتكلمان . أليعازر آخر . وتتبع الأرض وتشقق ، ويبعث الذين في القبور . وفي غمرة هذا كله تبدى له امرأة القبو كاللؤلؤة تتحداه وتغريه ، فيفقد توازنه ، ويمزق الخنجر لحم الركبة ، ويتوقف العزف .

والفصل التاسع يبدأ بجملة خبرية تخبرنا بتضميد طيب لجرح الفتى ، وتزور ابنة العم الفتى ويقص عليها ما حدث . وبين بعض الجمل القصيرة في الحوار ندخل عقل الفتى تارة في مونولوجه الداخلى ، وعقل ابنة العم تارة في مناجاة صامتة . وتنتهى الزيارة وابنة العم شاحبة ، فقد ماتت الكلمات بينهما ؛ إذ كان طوال الوقت يتحدث إلى المرأة التي في القبو . ويطفئ الفتى النور ليبقى في الظلام ليفكر فيها ومعه طيفها !

ويمثل الفصل العاشر تصعيداً درامياً فجائياً ؛ إذ تزور امرأة القبو بيت الفتى وتواجه أسرته فتصفعها الأم ، وتوشك هي على قتل الأم

فهى مصدر الفضول والسؤال ، وهى موضوع التحريم ، ثم هى الخطيئة المقصودة ، وهى سبب إهانة شرف القنصلاتو إلى الأبد . أما ابنة العنم فهى الوجه المقابل لامرأة القبو وللغنى ، تنشأ الانعتاق كذلك مثله ، لكنها بسبب وضع أسرتها ، ولكونها أنثى ، لا تستطيع التمرد ، وكما ذكرنا من قبل ، فهذا الوضع الخاص للأنثى مهيم فى نظرة الغنى نفسه ، بل وفى حكايتى الخياط كذلك ؛ والاستثناء الوحيد فى الرواية لامرأة القبو - ربما لأنها ليست شخصية إنسانية - فالأم دجاجة ، والخياط ينال مع جسمه برغم أنه متزوج ، وفتاة الحصار مصدر للشفقة أو للاشمئزاز ، وابنة العم مصدر للشفقة كذلك ، وهى تفكر فى نفسها كما يتصورها الراوى : « قبرة تنتظر ، ويأشق لم ينقض ، وأرض عطشى إلى الماء » (١٦١) . والأخت تحب العاقبة فى الكتب وتزدرى الفلاحين ، ولها تطلعاتها فى التغيير ، لكنها ستزوج رئيس القلم . وهى تستنكر ضرب الفلاحين ، لكنها تدافع عن موقف الملاك . امرأة القبو هى وحدها القادرة على الفعل ، المتحدية للمجتمع ، لكنها برغم ذلك كله ، موضوع اشتهاى الغنى ، بل الخياط كذلك كما يظن الراوى ، أما صاحبة الابتسامة فهى المعشوقة ؛ هى موضوع شوق لا ينطفىء إلى الشطر الضائع .

فى الفصل الثانى عشر (١٦٢) ، من حوار مع أخته ، نتعرف عدة حكايات تختلف فى الطول والقصر ، وترسم جميعها كما يقول الراوى « حرباً من طرف واحد .. إذا لم نضرب الفلاحين ضربونا .. هكذا يقولون فى الكازينو والبيوت الكبيرة ، والفلاحين لا يضربون .. يضربون » (١٦٣) .

وحكاية عزت بك الذى قتل زوجة المحامى ؛ لأنه وقف ضده فى قضية إرث عن الوريثة من أقربائه الفقراء . ثم حكاية السيدة عشيقة وكيلها ، وقتل الوكيل للفلاح المتمرّد . ثم اختفاء الفلاح الآخر الذى زعم أن الوكيل لم يقتل أحداً ، وأن السم دس للفلاح المتمرّد بواسطة فلاحه . والأب فيلكس والثورة الفرنسية التى تستحق الاحتفال ، والثورة الملعونة فى بلاد القيصر .

ونتعرف رؤية الأخت للواقع ؛ إنها تعجب باليعاقبة وتزدرى الفلاحين لأنهم ليسوا يعاقبة ، وتحب امرأة القبو لأنها يعقوبة وفاتنة . ونتعرف أحاسيس الغنى ؛ فهو تارة غاضب لا يصدق ما حدث لأخته من تحول ، فقد سموا أفكارها ؛ وتارة نادم على ما فعل « طائشا كنت . تصرفت بما لا يتفق ووضعى الاجتماعى » (١٦٤) . وبعد الحمى والمرض تشفى نفسه ، وينفصل صدره ويحس برغبة أسرة فى مصالحة هذا العالم .

فى الفصل الثالث عشر تعرف ابنة العم من الحديث عن امرأة القبو أن الغنى يحب امرأة القبو ، فتنتهى لعبة الوهم التى تمارسها ؛ تخلت ابنة العم عن الساحة وانسحبت إلى صدفاتها . والغنى يكتشف أنها تحبه وتحاول أن تتسامى بالتضحية ، ويتفجر شعور بالشفقة فى صدر الراوى تجاهها ، وهى تتوسل نظرة الذكر إلى الأنثى ؛ تطلب البرهان على أنها أنثى (١٦٥) . ويضمها الغنى مضجياً ، متقمصاً دور الراهب فى بلاد الحكمة التى حكى الخياط عنها له ، ويقبلها ويعتذر عن تعذيبه لها .

يبدأ الفصل الرابع عشر بالغنى وقد انقطعت عنه أخبار الطرف الآخر من المدينة ، وعاش من ثم فى وحشة ، يقرأ كثيراً من القصص

بخنجر الغنى فترغمى عليها الأخت ، وتنحنى المرأة على الأخت تقبلها وتبكي . ثم ألقت الخنجر إلى الغنى - الذى سمع هذه المواجهة ولم يخرج إلا بعد أن صفت الأم تلك المرأة - وخرجت « وران الصمت القاهر ، المتولد من خجل العنجهية التى سقطت على حضيض الواقع الاجتماعى للناس الفقراء ، وتمرغ القصر فى وحل الحى الفقير الذى جاءت المرأة منه » (١٦٦) .

وفى بداية هذه المواجهة يقدم الراوى شخصية الأم « الدجاجة » ، التى غادرت للمحطات ، فى تلك المواجهة ، عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، وانقلبت إلى أنثى أمام أنثى ، وكشفت امرأة القبو زيارة خطيب الأخت لها ليضاجع فتاة الحصار ونسى فى تلك المرة سرواله . وكشف الراوى كذلك من خلال استرجاع الغنى وحواره مع الأخت ممارسات الأب من قتل واغتصاب . وينتهى الفصل بالأب - بعد أن هدأت العاصفة - يترك للابن بعض المال ليعطيه لامرأة القبو بوصفه ترضية . وحشد الراوى فى هذا الفصل - بعد تلك المواجهة - ملاحظات عن حالة الهياج الشعبى والكراهية لفرنسا والرغبة فى الجلاء ونذر الثورة فى الأفق ؛ فهم هناك يدقون الأرض ، والقلعة تهوى ، وصورة الجسد تسقط وتتحطم ، وامرأة القبو تمسك بالخنجر ، ووالدة الغنى تركع أمامها مستجيبة فى صورة شبيهة بصورة من الذاكرة لقراءات الغنى عن الثورة الفرنسية ، التى يذكرها الراوى كثيراً . ويؤكد الراوى أن المعركة الوطنية لا تشمل أولئك الذين يعيشون فى بيوت مثل بيت أسرته يلعبون البريدج ويرقصون التانجو فى الكازينو ؛ فهم يفكرون كما يفكر الأب « من يحمينا إذا خرجت فرنسا ؟ » (١٦٧) .

ونلاحظ فى الفصول من السادس إلى العاشر تمديداً أو تصعيداً للحدث المحورى ، وامرأة القبو قاسم مشترك هنا ؛ فهى بنظرها المتحدية المغربة كانت سبباً فى جرح الغنى ، وهى أيضاً بزيارتها للغنى قد أصابت الكبرياء الإقطاعى والنبيل الزائف فى الصميم ، كما فعلت جروشنكا بطلة دوستوفسكى فى الإخوة كارامازوف ، بشكل مختلف (١٦٨) . ونقع على جذور تمرد الغنى على عائلته ؛ إذ كان يحس قبل أن يلتقى بالخياط بالانفصام عن أهله وأصدقائه ، وكانت الموسيقى بالنسبة له جزيرة نائية عن الجميع (١٦٩) . ونلاحظ أن مشهد المواجهة بين امرأة القبو وأسرة الغنى يتصف بالمبالغة الدرامية ؛ فتلك الزيارة لم يكن لها ما يبررها من حيث علاقة المرأة بالغنى ، برغم إحساس الغنى بشيء كاليقين أشرق فى ذاته بأنها ستأتى (١٧٠) . كذلك نجد تلك الموازة بين رقصة الخنجر والثورة ، وزيارة المرأة ونذر الثورة (الشرخ الطولانى الخطير فى القلعة) . ومحاولة الكاتب جعل خروج الصورة من الصورة معادلاً للثورة لا ينهض على أساس : فالصورة من الصورة فى حلم الراقص أو ضابط الإيقاع أو الغنى - كما ي طرحها الكاتب - بحث عن الشطر الضائع ؛ عن الأنثى المعبودة ؛ وهوسعى رومانسى يبحث عن مثال كامل ، أو يسعى إلى خلق بجماليون . ويبدو أن تلك الموازة ضرورية بسبب الخط الذى يفرضه الكاتب أو يحاول أن يلبسه لتمرد الغنى العاطفى ؛ وهو خط الصراع الطبقي وثورة الفقراء . وهذه الموازة تفرض تلك المبالغة فى رد فعل امرأة القبو ، وفى نسيان خطيب الأخت لسرواله . وفى صورة الأم - يوم الثورة - راكعة أمام امرأة القبو .

تلعب امرأة القبو - لا الخياط - الدور المحورى فى هذه الفصول ؛

مع الأكواخ ، ومذنب في الأكواخ لأنه يتمنى للقلاع ؛ يشفق على ابنة عمه ويشتهي امرأة القبو ويحب صاحبة الابتسامة^(١٧٤) .

- الفتى يتسكع محاولاً قهر الرغبة في امتلاك تلك الرغبة .
- سماع أنغام البيانو . تردد الفتى في الصعود لرؤية ابنة العم .
- تأمل الفتى لموقفه من ابنة العم ، ولموقفه من فتاة الحصار ، ومن نفسه ؛ فقد اندفع بشعور من الضيق خارج القلعة ، وبشعور مماثل خارج القبو . أنقذ نفسه من التانجو ، ويحاول إنقاذ نفسه من رقصة التانجو^(١٧٥) .

- الرجوع إلى البيت ، والحديث مع الأم عن خطيب الأخت ، وامرأة القبو ، ومستقبل الفتى .
- الأم مثل الآخرين تأكل من الأرض وتلعنها .
- الفتى وقانون نفى الضرورة : «محاصر ، عبد للحاجة ، لأنه لا يعمل ، الوالد هو السيد صاحب المال»^(١٧٦) .

أما الفصل السابع عشر فيخبرنا بما يلي :

- تأمل الفتى في مصيره : «طريق والدى ليس طريقى . . لأنه لا يلائم عصرى ، لا يلائم كتيى ولا حياى» - ضرورة العمل وبالتالي ضرورة السفر^(١٧٧) .

- تحبط الفتى ؛ فالسفر طريقه الوحيد للاستقلال ولكنه كذلك خروج من المعركة ، فهو يريد أن يجرى كل شيء في غيابه ودون إسهام منه ولكنه يباركه .

- حديث الخلاق عن الخياط واتهامه بتحريض الناس ، وبأنه يعتمد لإغواء الفتى ليقتل والده . تخويف الفتى له بتهديده بإخبار الخياط وامرأة القبو بما قاله .

- مراجعة الفتى للذات ، كما لو كان أمام محفل نفسانى «ما يلزمنى هو الحزم . الموافقة أو المناقضة لأفكار أسرى ، إقامة الصلة مع الخياط أو قطعها ، فعل الجنس مع تلك المرأة أو الانقطاع عن زيارتها . الاعتراف بأننى عاشق والبحث عن معشوقتى التى هى إطار أسطورى سينجل كياناً إنسانياً إذا ناديت من أعماقى ، وقرعت بابه بقبضتى ورفقت له كالفتى فى المعبد»^(١٧٨) .

- قرار العودة للخياط فسمأؤه لا تغيم ، معرفة أن ضابط الإيقاع جن ، والخياط قبض عليه وعذب .
- قرار الفتى بالانتحار تعبيراً عن الإدانة والاحتجاج والاحتقار ، فشله فى الانتحار لأنه لم يجد أداة قاتلة فى البيت .
- مجيء ابنة العم تطلب الدواء ، اقتراحها على الفتى بالمجيء معها ، الحديث عن التنين ، وعن الأجداد .

أما الفصل الثامن عشر (الأخير) فيخبرنا بما يلي :

- الذهاب إلى بيت ابنة العم ، والوقوف إلى النافذة وهى تعزف .
- انهمار المطر .
- خروج الفتى ليعتمد فى المطر .
- التراجع عن فكرة الانتحار والذهاب إلى امرأة القبو ، وقد حسم موقفه .
- الحديث والمواجهة حول فتاة الحصار .
- المضاجعة والتلاحم (مشهد) .
- قتل الخياط .

فيلتهب الشوق فى نفسه من خلالها^(١٧٩) . وتزوره ابنة عمه وأمها والسيدة عشيقه الوكيل والفتيات يقلن لأمه : «حين يشفى لن نعفيكم من سهرة يرقص لنا فيها رقصة التانجو . سمعنا أنه يرقصها كالفرسان تماماً : الطبيب قص علينا حكايات حولها»^(١٨٠) .

وتزوره ابنة عمه بمفردها مرارا ، لكنه لا يجد الرغبة فى ممارسة الحكمة معها ، إذ يشتهي امرأة القبو ، وتعتاده ابتسامة الصورة . والحدث فى هذا الفصل هو الذهاب إلى امرأة القبو بعد أن شفى جرحه ، ولكنها ترفضه لأنه جاء ، ولأنه ككل الرجال شهبان مثلهم ، ينسى الوقاء ، والسمعة ، وشرف العائلة ؛ لأن شهوته تستعبده ، وتأتى له بفتاة الحصار وتطلب منه أن يضاجعها ويرفض . لكنه يمارس الشفقة كالمعتاد ويعدها بالمجيء ويتحقق حلمها فى سرير ودولاب وثياب وطعام . ويكفر مرة أخرى عن خطيئته لم يرتكبها ؛ فيعطىها السلسلة التى أعطتها له أخته ، ويكتفى بدغدغة شفيتها بأصابعه لأنه عاف أن يقبلها . ويفهم الفتى من مواقف امرأة القبو الكره المتبادل بين القلاع والأكواخ ، بين من داخل السور ومن خارج السور ، فالمرأة من خارج السور - وهو من داخله ، ولكنها بوحى من الخياط تنصرف هكذا ، وتدق الأرض ابنة الكلب على طريقته^(١٨١) .

وفى الفصول ، من الخامس عشر إلى الثامن عشر ، أى نهاية الرواية ، نستطيع أن نجد هذه المفاصل :

الفصل الخامس عشر :

- العودة للخياط . فرح الخياط له . الفتى يحكى ما حدث له ، والخياط يعزف له .
- نبوءة الخياط : ستكون معشوقاً جديداً بعد اليوم ، المرأة بعامة ، تتعشق الرجل الذى ينصرف بجرأة ويحب بجرأة . . ولكن حذار سثير غير الرجال^(١٨٢) .

- نصيحة الخياط للفتى أن يزور امرأة القبو ثانية لأنها تحبه .
- زيارة امرأة القبو . طرق الباب بعد ترده على الزقاق أسبوعاً دون أن تفتح له .

- مشهد المواجهة بين الفتى والمرأة ، صفة المرأة له . حزن وأسف الفتى لموقفها منه ، وهو الذى رقص لها ودق الأرض من أجلها^(١٨٣) . فهم الفتى لموقفها ؛ فهو ممثل الضفة المعتدية التى عليها أن تتلقى النار ، وهى ممثلة الضفة الأخرى التى تجرد من حقها أن تطلق النار^(١٨٤) .

- انحاء الفوراق وتحقق الصفاء .
- زعم امرأة القبو أنها صاحبة الابتسامة .
- المنحة : «سريرى ليس لأحد ، لم يكن لأحد والآن هو لك»^(١٨٥) ، بعد أن أعطى العلامة جرح ركبته .

ويعيد علينا الراوى حديث القلاع والأكواخ والثورة الآتية^(١٨٦) ، وحكاية قتل الخضر للتنين بوصفه رمزا للثورة .

وفى الفصل السادس عشر : حمل تقريرية تفيد ما يلي :

- ذهاب الفتى بشعور كدر ؛ بنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها .
- شعور الفتى باستحالة المصالحة ؛ فثمة غور من الدم يفصل بينهما . إحساس الفتى بعدم الانتهاء ؛ فهو مذنب فى القلاع لتعاطفه

- تردد الفتى في الدخول لرؤيته . سماعه لاتهمام امرأة الخياط لوالده .
- الذهاب إلى البيت . المواجهة . ثم الصمت .

ونلاحظ في الفصول الستة الأخيرة أن الكاتب يعتمد كعادته إلى رسم الجسور السياسي والاجتماعي خطأ مستقلاً عن حركة الشخصيات . ويبدو هو الخط المهيمن بصورة شبه قدرية ، والثورة ذاتها تتخذ شكلاً من أشكال النبوءة ، فيخصص الفصل الثاني عشر لممارسات القهر والاستغلال ، محاولاً أن يكسب صاحبة الابتسامة المختفية التي يحلم الفتى بتجسيدها بعداً رمزياً للثورة ، فيزواج بينها وبين الآق : ولكن الرياح التي في رحم التكوين ، هي التي ستحمل إلى الجواب على السؤال الذي يعذبني . . . ستسوق إلى المطر ، إن اشتاء متضرعاً كالصلاة الحارة ، كلهفة الثيرة الجافة ، تكنه سريـق ، تصعده روي ابتهاجاً إلى الآق ؛ إلى الصورة التي ستخرج من الصورة (١٧٩) . لكن هذه المحاولة تتناقض مع البعد الآخر للصورة التي تتشكل في الفصول السابقة من الرواية ، وتتناقض كذلك مع مفهوم الثورة ؛ فالثورة ليست توقاً مثالياً وإنما هي إرادة تغيير ؛ والثورة ليست إجحاراً أسطورياً أو سريرة مضمرة في الغيب ؛ إنها تحول جذري يبينه الواقع ، لكنها ليست حتمية قدرية . ولعل الكاتب أحس بعدم قدرة هذه الصور المجازية التي صاغها معادلاً للثورة وللرغبة في التغيير ، ولذلك يقطع الفتى بأن «الخياط لا يعلم الموسيقى فقط ، ولا الرقص فحسب ، وإنما يقوم بعمل آخر . . . إن شيئاً يتهياً ، يغلي في قدر على ناره» (١٨٠) . ولعل تلك المقطوعات شبه الشعرية التي يضمنها الكاتب بعض فصول الرواية تعبير عن دلالة الصورة - المثال .

نلاحظ كذلك استمرار امرأة القبو في لعب الدور الأساسي في تحولات الفتى ومشاعره ؛ إذ تلقى عليه بحصاة لتستلفت انتباهه وهو ذاهب للخياط ، وعندما يدخل ترفضه . ورد الفعل لهذا الرفض يعتزم الفتى أن يئأى عن القبو والخياط والمدينة كلها (١٨١) . ثم يعود إليها وتقبله بعد أن أعطى العلامة ، ولعلها تعتمد بالمطر ، ولعلها العودة إليها برغم الإهانة ، ولعلها الرقصة والجرح . وبرغم المصالحة يحس بالنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها ، ثم يعود إليها ثالثة بعد أن وهب سريـرها ، وتحقق المصالحة ويتجسد الاندماج في فعل الجنس ورعد الطبيعة ؛ لكن المصالحة لا تلبث أن تنتهي بصرخة تعلن قتل الخياط ، ويسود الصمت بين الفتى وأبيه تعبيراً عن العجز .

نلاحظ أن ردود فعل الشخصيات وقراراتها لا تتلاءم مع الأفعال المسببة لها ، وإنما تنبع أساساً من رغبة قصدية في تقديم رؤية صدامية للواقع . ومن ردود الفعل هذه محاولة الفتى الانتحار ثم تراجع ، ورفض امرأة القبو للفتى لأنه آق إليها . وثمة أفعال لا يبررها في حركة الرواية سوى الرغبة في تجسيد جانب يسوعي في شخصية الفتى ؛ فهو يكفر عن ذنوب لم يرتكبها ، وهو كالسيح ينهض «الكسيحة» أو المشوهة ، وهو يهب الآخرين السعادة مثلاً فعل مع فتاة الحصار وابنة العم ، لكن هذا الجانب اليسوعي يتناقض مع ذاتيته ومع قلقه وتردده ، مثلاً يتناقض الجانب الثوري في شخصية امرأة القبو مع استغلالها لفتاة الحصار أداة للانتقام . هذا إذا اعتمدنا تصنيفات الكاتب لشخصياته .

ما زالت الشخصيات ثابتة لم تتطور ولم تتغير ؛ الفتى كما هو عاجز عن الحسم ، يقرر السفر ، ثم يتراجع ، ثم يعود ليفكر في الابتعاد ؛ يفكر في الانتحار ثم يتراجع ؛ يمنح الشفقة ثم يحجبها . وامرأة القبو : الجمال والعنف والتحدى ، الواهب والهبة في الوقت ذاته . الخياط يظهر ويغيب أو يختفي ، وما زال يعلم رقصة الخنجر ، ليوقظ الأرض ابنة الكلب النائمة حتى تبعث إلى أن يموت . وبدلاً من أن يطور حنا مينة شخصياته أو يربط بين حركاتها وحركة الأحداث ، يقدم لنا وحدات قصية بعدها ، فلكل منها قصته وأحداثه . ومن ثم تتناقض تراتبية الشخصيات ، التي تعكس - كما يرى لوكاتش - منظور الكاتب ورؤيته ، والتفسير الذي يعطيه الكاتب لدورها ؛ وهو تفسير من الخارج بالضرورة .

نلاحظ بالنسبة لمجمل الرواية ، ظهور الخياط ومشاركته في حركة الرواية في الفصل الأول (والثاني) ثم اختفاءه في الفصول الثلاثة التالية ليعود إلى الظهور في الفصل السادس والسابع والثامن ، ثم يختفي من خريطة الرواية المحدودة بضمير المتكلم - الفتى ، لانقطاع الفتى عنه بسبب جرحه ثم مرضه بالحمى ، ثم يعود للظهور الغائب ؛ فهو موجود لكننا لا نراه في الفصل الخامس عشر والسادس عشر ، ويختفي في الفصل السابع عشر بعد القبض عليه مراراً وتعذيبه ، ويموت في نهاية الرواية بينما تستقطب امرأة القبو حركة الرواية منذ الفصل السابع . أما ابنة العم ، برغم عدم أهمية شخصيتها في نسج الرواية ، فتبدو مرتبطة دائماً بشعور الفتى بالكآبة أو الحزن والعجز عن الفعل ؛ فيمارس التسكع أو يرقد مريضاً ؛ ففي الفصل الرابع يذهب الفتى إليها في تسكعه ، وفي السادس يصادفها في الشارع وهو يسير كذلك بلا هدف ، وفي التاسع والثالث عشر تزوره ابنة العم وهو في الفراش ، وفي الفصل الرابع عشر تزوره أيضاً ، وفي السابع عشر والثامن عشر يلتقي بابنة العم ويذهب معها إلى بيتها وهو في حالة حزن شديد بعد أن فشل في الانتحار ، بل إن الفتى - شاعراً بالكآبة وراغباً في التسكع - يفكر في الفصل السادس عشر في زيارتها . وهي الشخصية الوحيدة - عدا شخصية الفتى - التي عشنا مع حديثها غير الملفوظ ، سواء في مناجاتها الصامتة أو في تداعي أفكارها .

نلاحظ كذلك التأثير بنماذج سابقة في رسم الكاتب لشخصياته ، ويبدو هذا واضحاً في شخصية الخياط وامرأة القبو . شخصية الخياط نموذج من «زوربا» يحاول حنا مينة تفسيره على نحو مغاير ، لكن هذا التفسير لا يتمثل في حركة الرواية ذاتها . وامرأة القبو نموذج البغى عند دستوفسكي (١٨٢) . هناك أيضاً التأثير بالنموذج الواقعي الذي يعتمد على تضمين حكايات مختلفة وشخصيات متعددة بهدف رسم الجسور العام وطرح البعد السياسي للعمل ، كما تفعل الروايات الأيديولوجية - الاجتماعية (١٨٣) .

ولكن حنا مينة لم ينجح في تقديم رواية أيديولوجية - اجتماعية تندغم فيها حركة الأحداث والشخصيات مع حركة الإطار الاجتماعي . ولعل أبرز أسباب هذا الإخفاق هو أنه يحمل الشخصيات والأحداث أكثر مما تحتمل ؛ فالخياط ورقصة الخنجر والفتى وإرهاصات الثورة عالم مختلف تماماً عن عالم أولئك الفقراء - وهم بالضرورة صانعو الثورة - فهؤلاء الفقراء عندما يملكون في الزقاق وما كانوا يتوقفون ؛ فلا حاجة بهم إلى الموسيقى ، أو الرقص في بيت

المسكين التي كانت سبباً في عداء الطروسي وأبي رشيد . وفي «الثلج يأتي من النافذة» يتحرر الرجل بعد أن تخلت عنه العاهرة التي أحبها ، وفتاة في بيت للدعارة تحاول الهرب وتصبح في معلمتها «مصصت دمي» ، والمقامر يحاول الانتحار . أما في «الشمس في يوم غائم» فالأب يقتل الفلاح ويأخذ ابنته لتخدم عنده ، ويدوم على زيارة زوجته . ووكيل السيدة يقتل فلاحاً متمرداً فتمنحه السيدة المالكة جسدها مكافأة ويعترف الجميع بهذه العلاقة ويحترمونها ، وفتاة الحصار أصبحت عاهرة لأن أحد الملاك قتل والدها ، ومشهد زيارة امرأة القبو لبيت الفتى .

رابعا : يشيع التقابل الثنائي الحاد في العلاقات ، بل يعتمد الراوي إلى الإلحاح عليه في وعي الشخصية حتى وإن لم يكن موجودا بالفعل : في الشراع والعاصفة : البحر/البر - الشاطئ/المدينة - نديم/أبو رشيد - أبو حميد/الأستاذ كامل - أم حسن/ماريا .

في الثلج يأتي من النافذة : البقاء/الرحيل - الأب/الأم - حب دينيز/الشوق الجنسي - القضية/المرأة .

في الشمس في يوم غائم : القلاع/الأكوخ - الأب/الخياط - التانجو/رقصة الخنجر - صاحبة الابتسامة/امرأة القبو - الأم/امرأة القبو .

خامسا : شيوع الاستطرادات والاستطلاقات ، وإصرار الراوي على التدخل في تفسير مشاعر شخصياته أو تحليلها .

سادسا : سيادة منظور أيديولوجي واحد ، ورغم تعدد المنظورات على المستوى التعبيري . وقد حاول الكاتب مرارا التخفيف من عبء الراوي العارف بكل شيء بكلمات تفيد الاحتمال مثل : ربما ، لعل ، قد .

سابعا : تضمين الأساطير والحكايات المؤطرة ، بالإضافة إلى الرؤى الدينية .

(٥)

قراءة دلالية « للخطاب »

يكشف اختيار الكاتب لمفرداته ، وللعلاقات التي يقيمها بين هذه المفردات عن رؤية خاصة للعالم ، سواء جاء ذلك في حديث الراوي أو في حديث إحدى شخصياته ، وسواء كان الارتباط على المستوى الحقيقي أو على المستوى المجازي . وهنا مينة نموذج لصحة هذه المقولة : فما تشير إليه علاقات المفردات التي يؤسسها ، حقيقة أو مجازاً ، هو ذات ما تكشف عنه رؤى شخصياته ، وسمات أبطاله ، والعلاقة بين تطور الأحداث وتطور الشخصيات في أعماله : رؤية سكونية مثالية للواقع .

والعلاقة بين المفردات هي قراءة جزئية للنص تتخطى حدود اللغة ؛ فهي تشمل العلاقات بين الاسم والصفة ، والفعل والفاعل ، والمبتدأ والخبر ، والمشبّه والمشبّه به . ونجاوز في هذه القراءة المقطوعات الشعرية أو الحكايات المضمنة ، سواء كانت قصصاً واقعية أو أسطورية أو دينية حتى تكون قراءة للنص ذاته لا لتضميناته ، وإن كانت هذه التضمينات كما سنرى ليست منفصلة عن الرؤية التي

الخياط ، ولا إلى المرأة في القبو ؛ لديهم همومهم ، وفقرهم ، وأمراضهم ومشاكلهم ؛ ثم هم لا يعرفون أن ثمة موسيقى ورقصا وقبوا ونساء ، ولا يجدون الزقاق لوحة طريفة^(١٨٤) ، كما يجده الفتى الذي يسعى لتأكيد ذاته بالمغامرة والمخالفة ؛ بل إن كلبته - كما يقول - غير كلبة الخياط التي يريد إيقاظها . . هو يريد الخروج من أسر العائلة فحسب^(١٨٥) .

وكما رأينا ، يتميز تفاعل الأحداث والشخصيات في الروايات الثلاث بعدة سمات :

أولا : الشخصيات الرئيسية - برغم زعم الكاتب - «مفعولة» أكثر من أن تكون فاعلة ؛ فالفعل يقع عليهم ، وأفعالهم المحدودة تضخم لتشغل حيزاً أكبر من دلالتها ، والمصادفة تلعب دوراً كبيراً في اختياراتهم . ففي الشراع والعاصفة : تشمل سلسلة المصادفات أو الاختيارات العفوية :

- إنشاء المفهى (مصادفة عن طريق صديق غير مسمى) .
- العداء مع أبي رشيد (مصادفة حادثة العامل) .
- العلاقة بماريا (مصادفة المعركة) .
- العودة للبحر (مصادفة عن طريق صديق «الرحموني») .

وفي الثلج يأتي من النافذة :

- الارتباط بالحركة الثورية (مصادفة عن طريق صديق «العلاقة بخليل») .

- حب دينيز (مصادفة رؤية وجه من النافذة) .
- ترك العمل في البناء (مصادفة رؤية تلميذ لفياض) .
- ترك العمل في المطعم (مصادفة الإهانة) .
- ترك أبي روكز (مصادفة السؤال عن تسجيل الساكن الجديد) .
- القبض على فياض (مصادفة بواسطة رجال الجمارك) .

وفي الشمس في يوم غائم :

- هوية الموسيقى (مصادفة سماع صوت الأرغن - مصادفة شراء الكمان) .

- العلاقة مع الخياط (مصادفة عن طريق صديق) .
- عدم التراجع والاندماج في الرقصة (مصادفة رؤية صاحب الابتسامة) .

- العلاقة مع امرأة القبو (مصادفة رؤيتها بقميصها الليلكي) .
- الجرح (مصادفة رؤية عيني امرأة القبو) .

ثانيا : وعي الشخصيات لم يتطور على مستوى الفعل ، وإنما على مستوى القول فحسب ؛ فتحول الطروسي من همومه الذاتية إلى المشاركة بدور وطني تمثل في نقل السلاح ، غير مبرر سوى بمنطق الرجولة . ووعي فياض كما هو ، المناضل الثوري ، لكنه يتحقق أساساً عن طريق الكلمة والكتابة . الفتى متمرد منذ البداية وحتى النهاية ، أما إدراك الغور الذي يفصل بين الأكوخ والقلاع ، ونار الثورة تحت الرماد ، فهي كلها إدراكات تأملية .

ثالثا : شيوع الميلودرامية في كثير من الأحداث الثانوية وملامح الشخصيات «الخلفية» برغم سخرية حنا مينة من مثل هذا النزوع^(١٨٦) . أم حسن تتذكر سقوطها ، وأبو محمد يتذكر ابنه الذي مات مسلولا ، و خليل العريان يقسم برحمة بطرس ابنه ، الذي كان طالبا نابها ودهسته سيارة يقودها فرنسي ثمل . وهناك حادثة الشغل

الوقت ذاته للأفكار الداخلية ؛ لذلك لم يترك حناء مينة مونولوجاً داخلياً أو مناجاة ذاتية دون أن يسبقها بكلمات مثل : قال في نفسه ، تساءل في نفسه ، قال في ذات نفسه . . .

٣ - الإدراك - المرئى .

الإدراك - الحدس أو الحواس .

إذا كان القلب هو القاسم المشترك بين العيين والكلمة ، فالإدراك يتمثل إما في صور مرئية لا إرادة واعية في استدعائها ، أو في نوع من الحدس أو الإشراف :

٣٢/١ - قفزت إلى ذهنه .

٣٨/١ - بدأ يستشعر .

٤٥/٣ - طفت على سطح أفكارى .

٤٥/٣ - تجملت في خاطرى .

٧٧/٣ - يستثير صوراً غامضة مشوقة في ذهنى .

٣٢٢/١ - لقد اكتشف ذاته على غير قصد .

٢١٠/٢ - تمثل وهو في غربته ويؤسسه .

٣٠٧/٢ - وتراءى له الناس .

٢٣٥/٣ - تدرك بحاسة الأنثى .

١٢٦/٣ - كان شيء كاليقين قد أشرق في ذاتي أنها ستأتى .

٢٥٩/٣ - حدس أن ذلك سيقع .

والتأمل والتفكير يبدو ميكانيكياً ، أو فعلاً لا إرادياً :

٣٧/١ - أخذت أفكار جديدة تدور في رأسه .

٣٨/١ - بعض العبارات تستوقفه وتجعله يفكر فيها .

١٤٣/١ - وحلأله التأمل ففعل .

٢٦٨/١ - فاغتم أن فكر على نحو آخر .

- أفرغنى التفكير بأن الخياط ليس ساحراً أو موسيقياً

بل محرض .

والتأمل هو تأمل ماضوى يتجه أساساً إلى استعادة صور الحلم أو

الذكريات :

٤٥/١ - استعرض عيشه .

١٣/١ - حين يلتفت القلب تنبعث الذكريات .

١٤٢/١ - يستعيد وقائع الحلم .

١٤٢/١ - يستجمع شتات صوره .

٣٢٢/١ - شط به الخيال .

٢٤٠/١ - تعتاده صور الماضى .

٢٨٤/٢ - واستغرقه التذكر .

١٥٤/٣ - لماذا تفلت الذاكرة من سيطرة الإرادة أحياناً ؟

من هنا يبدو الانتقال من حال إلى حال آلياً ولحظياً :

- أبو أمين سخييف ومغفل . أهذا رئيس ميناء ؟ وأجاب بنفسه

عن تساؤله فقال : نعم رئيس ميناء !

٤٠/١ - وظل يتحسر ، والحسرة لا تفيد . . فليتغز بسواه ، فمن رأى إلى

مصيبة غيره هانت عليه مصيبته

٥٣/١ - فكر بهذا كله ، بل اضطرب إلى التفكير بهذا كله ، وعجب هذه

الدنيا ، وتساءل مغيباً : « كيف الخلاص ؟ » . ثم انكفأ على

نفسه يلومها قائللاً : « أما يكفينى همى حتى أحمل هموم

الناس ؟ » .

٣٧/١ - وفكر في أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم ، فتعزى .

يقدمها النص من حيث هو كل . ونقسم هذه القراءة إلى عدة تقابلات أو مفاصل (١٨٧) :

١ - الرؤية بالقلب والرؤية بالعين :

« المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية ، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة » ١٣/١ .

« انظر في العيين . القلب في العيين » ٢١٧/٣ .

الرؤية : رؤية بالقلب .

رؤية بالعيين / القلب في العيين .

أى أن الرؤية بالقلب هى الرؤية الداخلية العميقة الصادقة ، والعيين أداة هذه الرؤية ؛ وهى من ثم أداة الإدراك ؛ لذا نلاحظ في روايات حناء مينة شيوع أفعال الرؤية : حدق ، حدج ، نظر . والعيين ، لذلك ، هما ما يجذب الرجل إلى المرأة ، أو الذكر إلى الأنثى :

١١١/٢ - عينك تلمعان ، عينك عجيبتان .

١٤٩/٢ - صاحب العيين الناريتين الذى رأته في النافذة .

٢٥٨/٢ - في نظرائه يشتعل التحدى .

١١٦/١ - إذا نظر كانت نظرتة نداء لا يمكن للأنثى أن تتجاهله طويلاً ،

فإما أن تهرب وإما أن تقع .

١١٦/١ - لا تنظر في عيني . . أنا لست راهبة لتحملنى على ترك الديار .

حاذر أن تنظر إلى عذراء فتوقعها في الخطيئة . ٩٧ ، ٩٥/٣ .

٣٦/٣ - أنا لم أستطع أن أستلطف امرأة بعوينات طيبة .

والعيان تعكسان جراءة القلب وحيويته ، وتعكسان مشاعر القلب ورغبة الجسد ، بل هما أيضاً أداة الفعل :

٧٧/٣ - روعتني نظرتها المتفرسة ، المثقلة بإغراء شهوى .

٧٧/٣ - وأرى عينيها السوداوين اللتين تغزلان ألماً أنثوياً .

١٢٩/٣ - تساقط شرار من عينيها ، فأحرق الأثاث وإطارات النوافذ

والستائر وصورة الجسد .

٢ - الكلمة - العالم

الكلمة - السحر

الكلمة - المعاناة :

- إن الكلمة حين تأتى في مكانها قادرة على احتواء عالم بكامله .

٣/٣ - الكلمة تُجهز ، تحمى وتميت .

١٦٣/٣ - تتمم بخشوع « في البدء كانت الكلمة » .

٩٨/٢ - هناك جبل آخر أقوى وأبقى ، هو جبل الفكر .

٣٢٨/١ - ليس من كلمة تعبر عن إعجابهم بالرجولة الكبيرة التى تبدت

لأعينهم .

٢٥٩/١ - الكاتب إنسان غير عادى ، شاذ . أبرز شىء في الكاتب

أنه شاذ .

١٣٩/٢ - المبدع ساحر ، عالمه تهاويل .

٥٩/٤ - والعجز عن امتلاك الكلمة عجز عن الإبداع ؛ عجز عن الفعل .

والتطهر بالمعاناة هو الطريق الذى ينبغى أن يسلكه الإنسان لامتلاك

الكلمة ، ومن ثم امتلاك العالم . ١٤٧/٢ ، ٣٢ .

الكلمة تبدى في روايات حناء مينة شكلاً للتواصل لا للإخبار

فحسب ؛ لذا تشيع أفعال القول والحديث . وهى أداة وتجسد في

وفي المقابل ، عندما تكون الطبيعة فرحة بنعكس فرحها على مشاعر البشر :

- كانت الطبيعة تتجلى في ثوب من براءة الطفولة وعذوبة الخففة الأولى ؛ بدت له جميلة مهيبة ، كريمة ، تحتوي في حنان جميع الكائنات .

- وحين لفحنى نسيم الأصيل في هبوه من ناحية البحر أشرق حب كبير لمدينتي في نفسي .

٢٤٤/٣

٥ - عناصر الطبيعة وإيماءاتها :

الغيمة	الكآبة ،	٥٢/٣
أمسيات الخريف	الصعود ، التجاوز .	٢٧٤/٣ ، ٤٢ .
البرق	الحزن الرقيق .	٦٢/٣ .
	شيء مبالغت موقظ ،	١٠٨/٢ .
	العلامة (خفقان القلب) ،	٢٧/٣ .
	(العاصفة) .	٧٢/١ .
الرعد	القوة والغضب ،	٤٣/٣ .
الإعصار	القوة والغضب ،	٢٥٦/٣ .
		١٥٠/٢
الجليد ، الصقيع ، الغربة ،		٣٥/٣
الثلج	تبديد الحزن .	٣٧٢ ، ٣٧١/٢
النسمة	مباركة ،	١٠٦ ، ١٧٠/٣
الريح	تحمل الحبيب	٥٢/٣ ، ١٥٩/٣
	الحيرة	٢٤٤ ، ٦٤/٣
بركة الماء	الركود .	٢٤١ ، ٨٢/٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٤
الشمس	استحمام البحر ، الصخور ،	٨٢ ، ١٦٨/١ ، ١٦٢/٣
	الظهور ،	٣٥٢/١
	انتهاء الحزن ،	٩٢ ، ٢٦/٣
	وتبديد الظلام ،	٢٧٢/٣
	الموعدة	٣٥٨/١
	الميلاد	٢٤٧/١
	المعجزة	٢٥٧/٣
المطر	التعميد	٢٨٩/٣
	اللحن المهدد	١٦٢ ، ١٦١/٣
	رؤية الحبيب	٣٥٢/١
	الشهوة	٢١٥/١
العاصفة	الغضب	١٩٢/١
	ثارات الانتقام	٢٧٢/٣
الموج	أنشئ	٢٠٨ ، ٢٠٧/٣
	كليل	٨٢/١

ولذلك نجد هذه المسارات :

- ١ - الغيم - الريح - التجاوز والصعود كمركبة يليل/الغيم - الوحدة - الشعور الرمادي المعذب - الاختناق .
- ٢ - البرق - العاصفة - المطر - الشمس : العلامة - الانتقام -

وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية .

- وحين كنت أصل في تفكيرى إلى حد اليأس كنت أشفق منه على حبي ، فأجدد الأمل .

٢٤/٣

لذلك تظل الأسئلة معلقة بلا إجابة ؛ فأداة الإدراك عاجزة عن تعقل العالم مادامت وسيلة الإدراك غير حسية أو حدسية . ولذلك نرى عنصر المصادفة والقدر :

- لقد ضغط إنسان ما زر الحياة فأتينا ، وسيضغط مجهول زر الموت فتمضى . أين فعل الإرادة في هذه المهزلة ؟

٢٥٩/٣

- ربما شاءت الأمانى أن تتحقق لتصنع بهجة لنفس تأملت كثيراً ، وقد تكون في مشيئتها على موعد مع الوفاء ، كما كان طالبها على موعد مع التضحية .

٢٧٩/١

- وفي اليوم الثالث بعد الظهر قُدر لي أن أراها .

٨٨/٣

- تبدت له القوة المسيطرة كابوساً رهيباً تتحرك المدينة تحت وطأته ، وتراءى له الناس في عنق كل منهم أنشودة ، طرفها في يد غير منظورة .

٣٠٧/٢

- تمت حاقداً الدنيا واسعة ، فلماذا تضيق في وجوه أمثالي ؟ . ثم جز بأسنانه متوعداً شيئاً غير منظور .

٥٤/٢

- وأحسست أن النسيج العنكبوتى للعلاقات التى تحكم تصرفات الناس له قوة الحديد وقسوته في الأرساغ .

٢٤٠/٣

- لماذا إذن يارب فرض على بعض الناس كل هذا الشقاء ؟

١٨٦/٣

٤ - الطبيعة - الإنسان

يقول حنا مينه : « الطبيعة في روايات مؤنسة ، والصراع معها هو الصراع مع الإنسان في ظروف خارقة ، تستمد فيها الإرادة الإنسانية قوتها التى لا تقهر ، لتقهر الطبيعة نفسها وتروضها » (١٨٨) . لكننا في الحقيقة نجد مظاهر الطبيعة تنعكس على ذات الشخصية حزناً أو فرحاً ، تماماً كما تنعكس على نفس الشاعر الرومانسى :

الهواء - الماء - الهدوء والاسترخاء

- أطلق جملة ، وزفر مخرجاً الهواء الكدر الحبيس . . ثم

٤٠/١

استنشق رائحة البحر .

- رنا إلى الأفق . استنشق رائحة الماء .

٤٥/١

- تنسم الهواء ملء رئتيه ، وأطلقه زفرة حرى مديدة .

٨٨/١

- ذهب إلى طرف الحديقة يستنشق هواء الماء .

١٩/٢

- وتنفس ملء رئتيه .

٢٦١ ، ٢٥٨/٢

- ولكى يستعيد بهجته خرج إلى الرابية .

٢٨٤/٢

- تنفس الهواء ملء رئتيه ، فأحسه منعشاً .

٢٤٣/١

الليل/الغيم - الحزن

- حين يكون الطقس غائماً يسيل غيم رقيق في صدره .

١٥٧/٢

- فلم يتبّه إلا والليل قد هبط في الخارج ، وفي ذاته انثال أسى رقيق .

٢٨٤/٢

- غير أن الليل حمل إلى نوعاً من الكآبة الجارحة .

٤٥/٣

- مع هبوط الليل انطفأ ذلك الإحساس الحلو .

٦٢/٣

التعمد - الميلاد للجديد/الغيم - السكون المرين - الماء
الراكد - البرد .

٧ - الذكر - الأنثى
القلب - الروح
الشهوة - الحب

٦ - الأحاسيس والمشاعر :

(أ) المرأة - أنثى : كثيرة الدلال كالنوم والريح

٤٧/١ ، ٧٢/٢

: أرض عطشى

١١٦/١ ، ١٧٤/٣

: عجيبة ، مطواعة ، محمومة في
لحظات الجنس .

١١٣/١ ، ١٧٧/٣

: تحب الجرأة ، ما هو غير عادى

٥٥/٤ ، ٢٠٤/٢ ، ٣٣٩/١

(ب) الشهوة - الغيوبة : - غمغمت مخمورة بنشوتها .

١١٣/١

- استئناف الغيوبة ،

١٤٢ ، ١١٣/١

- يختلج ويغيب بين ذراعيك

ويحرك معه إلى اختلاجة

الغيوبة . ٩٢/٣

(ج) الجنس - الغريزة : - غابة غرائزك . ١٥٨/٢

- عريدت الشهوة من جراه

هذا المشهد . ٢٤٠/٢

- عوت غريزته الجائعة .

٢٤٠/٢

- الشبع المخادع للغريزة

الجائعة ١٦٨/٣

- الغرائز الهاجعة عواء .

١٦٩/٣

- يتنزي الجسم شهوة .

١٨٤/٣

(د) الجنس - الأفعى : - ليلتف ساعدها الأفعوانى - ١٩٥/٢

- كانت تضيق برتابه حياتها حين تفح

الأفاعى في جسدها ليلاً . ٢٧٢/٢

- ومع ذلك لم يطل رأس أفعاه من

وكره . ٢٩٩ ، ٢٩٨/٢

- سمحت للأفعى الأولى ، المنتهمة

ظلياً ، أن تثار لنفسها وتطلق فحيحها

السام . ٧٥/٢

(هـ) الحب - الروح : - جسمى بصرخ بنداء جسمى ،

وروحى تهيم وراء صاحبة

الابتسامة . ٨٨/٣

- يهب العذاب الذى بعضه

ملح الحياة ، ويحيل ما هو

طبيعى كامد إلى ما هو غير

طبيعى مشرق ملون . ٢٥٦/٢

إحساس

١٧/١ مرهف
١٤٣/١ غامر
١٤٨/٢ أسيف بالحرية
٢٣٩/٢ بالسعادة للتضحية
١٤٣/١ (رغم كل شيء) بالانتشاء
٢٠٢/٣ بالانتشاء بالتضحية
٤٥/٣ غامض
٦٢/٣ لاهف
٦٢/٣ حلو
١٧٦/٣ تخدير - انسلاخ
١٨٧/٣ خدر ، مغامرة
٢٦٣/٣ حدس غريب

شعور

٢٥٤/١ بالتضحية يتسامى
١٦٤/٢ مذلة حقيقية
٢٣٧/٢ الفرح والحزن في آن
٢٦٣/٢ القدرة على احتواء العالم
٣١٧/١ الانتشاء
٣٦١/١ نشوة الظفر
٥١/٣ رمادى معذب
٦٢/٣ بالعذاب
١٠٠/٣ الإثم
٣٦/١ الشفقة
١٧٤/٣
١٤٣/١ متعة روحية
٦٥/٣ عذاب روحى

نلاحظ في هذه المحمولات سيادة النظرة الرومانسية ؛ فكما
تعكس مظاهر الطبيعة مشاعر إنسانية متباينة تدور كلها في دائرة
الميلاد الجديد ، تعكس محمولات الشعور والإحساس دائرة
الانعتاق ، الانعتاق الذائق ، الذى ينشده القلب أو الروح
٦٢/٣ . فالإحساس مرهف ، لاهف ، غامض ، مخدر ،
حدسى . والشعور بالتسامى ، بالانتشاء ، بالمتعة الروحية ،
بالعذاب الروحى ؛ بحثاً عن نضارة القلب التى لا تعرف
الكآبة ولا الغثيان ١٤٨/٢ ؛ بحثاً عن الحرارة ورفضاً للفتور
كما فعل بولس الرسول . ونلاحظ شيوع المحمولات المقابلة :
التفزز ، التفور ، الاشتزاز ، القرف ١٨٧/٣ ، ٢٤١/٢ ،
٣٤/٣ . هذه هى المشاعر التى نواجهها حتى عندما توصف
الأماكن البائسة مثل حى الشحاذين ، وسوق البازار ؛ هذا
النفور يشبه المس الكهربائى عندما يتعلق بالأخلاق ١٤٩/٣ ،
٢٤٢/٢ .

الأخلاقي من الممارسات الجنسية مع العاهرات أو أشباههن واستخدام كلمات الأفعى ، والأفعوانى في الإشارة إليهن ، فإن تصور اللذة بوصفها مغامرة وخطراً ، ومن ثم إثباتاً لذكورية الرجل ، أو لنقل فروسيته ، هو السبب في هذا الموقف من العاهرات بالنظر إلى أن ممارسة الجنس معهن متاحة للجميع بلا خطر أو انتصار ، لذلك نجد أن الفتى يحاول نسيان حقيقة أن امرأة القبوهى أيضاً عاهرة . . . ويستعد للنفور والتفرز إذا بدرت منها أية بادرة تنم عن عملها .

ثالثاً : تسود كل الثنائيات الرومانسية ، التي تبدأ أساساً من قسمة الإنسان إلى عقل وعواطف وإلى روح وجسد . ويرغم شهوانية الجسد وغرائزه وعوائه ، فالجنس كسر للترتبة وتقر على مواضع المجتمع .

رابعاً : يرتبط بهذا أيضاً شيوخ كلمات الشفقة ، والتسامي ، والانشاء بالتضحية والرهافة والغموض . . الخ . كذلك الصفات الشائنة التي تمنح لبعض الشخصيات ؛ فالعامل الجاسوس أحوال ، والفنائه البغى حواء ، وهناك الصفات المتسامية التي تمنح لأبطاله ، وما يرتبط بها دائماً من مبالغة لفظية يصل بها أحياناً إلى لغة الكليشيه ؛ فالطروسي نموذج كامل ، كما أن الحبيبة التي يبحث عنها الفتى أيضاً كاملة . وحتى فياض الفتى - برغم تذبذبها وترددتها يمثلان نماذج توصف بالحساسية ، والتضحية ، والإنسانية المتطلعة دوماً إلى الأمام .

خامساً : يمكن أن نربط بين الإبداع ذاته والتفات القلب ؛ فهما عالم من التهاويل التي تسربط بالداخل الذى يذوب ويلتهب (١٨٩) ، وبالعذاب الذى ترتضيه الشخصيات ؛ لأن التطهر لا يتأتى إلا بهذا الألم العظيم .

نلاحظ من هذا كله أن الدائرة الدلالية ، التي تحكم الخطاب في النص ، دائرة مغلقة على مفردات الخيال الرومانسى ، حتى في تصويرها للفقر واللبؤس .

- اطمأنت وأحبت

وأخلصت . ١١٩/١

(و) ترابطات اللذة : - غير الموقوت ، العفوى .

١٨٨/٢ ، ١٧٧/٣

- اللذة العنيفة (رقصة الخنجر) .

١٦١ ، ٢٧١/٣

- حلم لذيد . ١٤٢/١ ، ٤٧/٣

- خدر لذيد . ٧٤/٣ ، ١١٤/١

- المجهول ، المخيف . ٢٨٩/٣

- لذة العطاء والفناء . ٤٨/٣

- دواء للألم . ٢٦٢/٣

- الشقاء في الداخل . ٢٢١/٣

- العمل . ٦١/١

- الأعمال السرية .

٣١٧/١ ، ١٣٦/٢

- المعاندة / المغامرة . ٣٣٨/١

- الجنس . ٢٩٨/٣ ، ١٤٢/١

- العذاب . ٢٥٦/٢

نلاحظ في هذه الترابطات التي يقيمها حنا مينة وما يتصل بها من ثنائيات ما يلي :

أولاً : تداخل نزعة أخلاقية رومانسية في التعامل مع الأنثى ، مع مفردات متخلفة في النظرة للمرأة وللجنس ؛ إذ إن الكاتب يبقى أسير تصورات الخاصة عن المرأة التي تحب ما هو غير عادي ، والتي تعربد الشهوة في جسدها حتى من مجرد ملامسة ملابسها كما يصف دينيز ، التي تبقى دائماً مفعولاً لا فاعلاً .

ثانياً : تشيع تصورات رومانسية في تصور اللذة التي ترتبط دائماً بالمغامرة ، والخطر ، والتحدى ، بل بالعذاب والفناء . وعلى عكس ما قد يبدو من تناقض هذا المفهوم للذة مع الموقف

هوامش

(١) - الشراع والعاصفة : بدأ حنا مينة كتابتها في عام ١٩٥٦ وانتهى منها في عام ١٩٥٨ ، ولكن تأخر نشرها ، لضياح مخطوط الرواية ، إلى عام ١٩٦٦ . - الثلج يأتي من النافذة : يذكر حنا مينة أنه عام ١٩٥٩ كان لديه مشروع هذه الرواية ولم يحدد تاريخ الانتهاء من كتابتها ، وقد صدرت عام ١٩٦٩ . - الشمس في يوم غائم : وقد بدأ حنا مينة كتابتها أيضاً عام ١٩٥٩ مع روايات

أخرى عدة . وصدرت عام ١٩٧٣ . راجع حنا مينة : هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب - الطبعة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٢ ، ص ١٦٨ ، تعتمد على الطبعة الثانية نشر دار الآداب ببيروت وتواريخ النشر كالتالي : الشراع والعاصفة تشرين ٧٧ ، الثلج يأتي من النافذة تشرين ٧٧ ، الشمس في يوم غائم أيلول ٧٨ .

- (٢) محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبيد : عالم حنا مينة الروائي . دار الآداب ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٧٩ ، ص ٣٢ ، ٣٧ . راجع أيضا : د. نجاح عطار : الطرويسية وعالم حنا مينة الروائي ، مجلة المعرفة (السورية) عدد ١٤٦ ، أبريل ١٩٧٤ .
- (٣) شكري عزيز ماضي : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، يونيو ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
- (٤) راجع :
- غالي شكري : الرواية العربية في رحلة العذاب ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ٢٢٩ - ٢٦٣ .
- محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥ . سلسلة الكتب الحديثة ، صفحات ١١٦ ، ١١٧ ، ١٨٥ - ١٩٧ .
- (٥) لوسيان جولدمان : المادية الجدلية وتاريخ الأدب . البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . مجموعة مقالات لجولدمان و جاك لينهارت وهيدلس وآخرين . راجع الترجمة - محمد سيلا - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٤ .
- (٦) بصر حنا مينة على الموازنة بين أعماله والواقع . راجع على سبيل المثال هواجس في التجربة الروائية ، صفحات ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٧٠ .
- (٧) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٣ .
- (٨) المرجع المذكور ص ١٤٢ ، ص ١٧٠ .
- (٩) الشمس في يوم غائم ، ص ٨٠ .
- (١٠) راجع : Gordon H. Tarrey : Syrian Politics and the Military 1945-1958, Ohio State University Press, 1966 .
- (١١) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٤٦ ، ١٧٠ .
- (١٢) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٤٢ .
- (١٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥ ، الثلج يأتي من النافذة ، ص ١١٢ ، ١٤٨ ، ٢٥٧ .
- (١٤) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٣ .
- (١٥) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .
- (١٦) ، ، ، ، ، ص ٤٢ .
- (١٧) هذا التلازم بين المعركة الوطنية والتضال الطبقي لم يبرز إلا فيما سمي باستراتيجية المرحلتين في عام ١٩٥١ ، أما قبل ذلك فقد كانت المعركة الوطنية هي المعركة المطروحة ، والأسلوب هو توحيد الصفوف . بل إن الحزب الشيوعي السوري كان مستعدا للدخول في الجبهة الوطنية . راجع : إلياس مرقص : تاريخ الأحزاب الشيوعية في الوطن العربي . دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، ملاحق الكتاب ، ص ١٩٥ - ١٩٧ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٩ - ٢٤٠ .
- (١٨) الثلج يأتي من النافذة ، ص ١٢١ .
- (١٩) المرجع المذكور : Gordon H. Tarrey .
- (٢٠) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١١٠ .
- (٢١) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٠٨ .
- (٢٢) هذا ما لاحظته عادل محمود بالنسبة لرواية « الشمس في يوم غائم » ، في مقابلة مع حنا مينة ، مجلة الموقف الأدبي (السورية) ، العدد الأول والثاني سنة ١٩٧٣ ، ص ١٢٦ .
- (٢٣) الشراع والعاصفة ، ص ١٧ .
- (٢٤) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٥ .
- (٢٥) الشراع والعاصفة ، ص ١٣ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ١٥ .
- (٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (٢٨) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٩٨ ، ٢٨ .
- (٢٩) المرجع السابق ، ص ١٣٩ .
- (٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٨٣ من منظور الأم ، وص ٢٨٦ من منظور فياض .
- (٣١) المرجع السابق ، صفحات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٣٠٨ .
- (٣٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٧ ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٨٦ ، ٧٨ .
- (٣٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٢ .
- (٣٤) المرجع السابق ، ص ٣١ ، ٤٧ ، ٣٠ .
- (٣٥) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
- (٣٦) الشراع والعاصفة ، ص ٣٦ .
- (٣٧) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٤ .
- (٣٨) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٣٤١ .
- (٣٩) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
- (٤٠) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٢٦٢ ، ١٩٣ .
- (٤١) الشراع والعاصفة ، ص ١٤٥ . الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٧٢ ، ١٠٤ .
- (٤٢) الشمس في يوم غائم ، ص ٩٩ .
- (٤٣) الشراع والعاصفة ، ص ٨٨ ، ٣٩ .
- (٤٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .
- (٤٥) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٣٥١ ، ٣٥٣ .
- (٤٦) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
- (٤٧) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
- (٤٨) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .
- (٤٩) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٤ ، ٣٠٦ ، ٢٥٥ .
- (٥٠) المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ، ٣٣٨ .
- (٥١) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٨٦ .
- (٥٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ٣٤١ .
- (٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٩ .
- (٥٤) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٠٤ .
- (٥٥) الشراع والعاصفة ، ص ١١٥ ، ١١٦ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ .
- (٥٦) الثلج يأتي من النافذة ، ص ١١١ .
- (٥٧) المرجع السابق ، ص ١٤٩ ، ٢٥٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ .
- (٥٨) الشمس في يوم غائم ، ص ١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٤٥ .
- (٥٩) الشراع والعاصفة ، ص ٣٧ ، ٥٨ .
- (٦٠) الثلج يأتي من النافذة ، ص ١٩٤ ، ٢٠٠ ، ٢٤٠ ، ٣٠٠ ، ٣٦٨ .
- (٦١) الشمس في يوم غائم ، ص ٦٨ .
- (٦٢) المرجع السابق ، ص ٢١٦ .
- (٦٣) د . د . د . ص ٢٤٢ .
- (٦٤) محمد كامل الخطيب : المرجع السابق ص ٣٤ ، ٣٥ .
- (٦٥) هواجس في التجربة الروائية ص ١٠٧ .
- (٦٦) الشراع والعاصفة ، صفحات : ١٦ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٢٩٣ ، ٧٥ ، ٤٥ ، ٣٤٠ ، ٣٢٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ٥٢ ، على التوالي .
- (٦٧) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٥٤ .
- (٦٨) المرجع السابق ، ص ٢٨١ - ٢٨٣ ، ٢٩٢ .
- (٦٩) المرجع السابق ، صفحات ٤٩ ، ٣٣٨ ، ١١٦ على التوالي .
- (٧٠) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٥٤ .
- (٧١) المرجع السابق ، ص ٤٧ .
- (٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ٥٢ - ٥٣ .
- (٧٣) الثلج يأتي من النافذة ، صفحات ٩٨ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٦ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٤١ ، على التوالي .
- (٧٤) المرجع السابق ، ص ١١١ .
- (٧٥) د . د . د . ص ١٧١ - ١٧٣ .
- (٧٦) د . د . د . ص ٣٥٣ ، ٢٥١ ، ١٩٣ ، ١١ ، ١٥٧ ، ٢١٣ على التوالي . وانظر كذلك هتاف فياض بعد الحلم الجنسي ص ١٢٤ ، ومكابדתه آلام الكتابة ، ص ١٤٨ .
- (٧٧) غالي شكري : المرجع السابق ص ٢٦١ .
- (٧٨) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ٧٣ - ٧٤ ، ٩٦ .
- (٧٩) في الليل على فراشي طلبت . ، ص ٤٣ .
- « من هذه الطالعة من البرية » ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
- « قد خلعت ثوري » ، ص ٦٣ .
- « يامرتا أخوك لم يمت » ، ص ١٠٤ .
- « أخبرني يامن تحبه نفسي » ، ص ١٦٢ .

- (٨٠) نبيل سليمان : الرواية السورية ١٩٦٧ - ١٩٧٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨٢ ص ١٢٦ .
- (٨١) نتابع معنى الغيمة في «قراءة دلالية للخطاب» ، (الفقرة الخامسة) .
- (٨٢) روجيه جارودي : ماركسية القرن العشرين ، ص ٢١٤ .
- (٨٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٦٤ ، ٢١٦ .
- (٨٤) المرجع السابق ، ص ٢٦ ، ٤٦ ، ٦٢ ، على التوالي .
- (٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٥٩ ، ١٨٤ ، ١٢٠ ، على التوالي .
- (٨٦) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٢٧ .
- (٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
- (٨٨) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
- (٨٩) الشراع والعاصفة ، ص ١٥٤ .
- (٩٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
- (٩١) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٤٩ ، ٣٠٠ على التوالي .
- (٩٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
- (٩٣) المرجع السابق ، ص ١٤٢ - ١٤٦ .
- (٩٤) المرجع السابق ، ص ١٤٣ .
- (٩٥) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٢ .
- (٩٦) المرجع السابق ، ص ١٣٤ - ١٤٤ .
- (٩٧) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
- (٩٨) هواجس في التجربة الروائية ، ص ١٤ .
- (٩٩) هواجس في التجربة الروائية ، ص ٥٤ ، ٧٠ .
- (١٠٠) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٤٣ - ٤٩ .
- (١٠١) المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ١٢١ ، أم بشير تقول لنفسها «خليل لا يشبه أحدا ، فياض ما زال طرياً» ، ص ٣١٧ .
- (١٠٢) الثلج يأتي من النافذة ، ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣١ ، ٢٧٠ .
- (١٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .
- (١٠٤) المرجع السابق ، ص ٣٥١ ، ٥٩ ، ٢٧١ .
- (١٠٥) الشمس في يوم غائم ، ص ٣١ ، ٢٨ - ٢٩ ، ٦٥ .
- (١٠٦) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
- (١٠٧) المرجع السابق ، ص ٣٢ .
- (١٠٨) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
- (١٠٩) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
- (١١٠) الشمس في يوم غائم ، ص ٢٥٦ .
- (١١١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .
- (١١٢) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبيد : المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- (١١٣) الشمس في يوم غائم ، ص ٢١٥ ، ١٥٠ .
- (١١٤) المرجع السابق ، ص ٢٤٣ .
- (١١٥) Lucien Goldmann. Toward a Sociology of the Novel, Tavistock Publications, 1975, p. 159.
- (١١٦) إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .
- (١١٧) الشراع والعاصفة ، ص ٣٨ ، ٩٧ ، ١٣٢ .
- (١١٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
- (١١٩) المرجع السابق ، ص ٣٢٩ .
- (١٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .
- (١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- (١٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
- (١٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٨٣ .
- (١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
- (١٢٥) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٣ .
- (١٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
- (١٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
- (١٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
- (١٢٩) مشهد الانتظار ، ص ٥٤ - ٥٥ .
- مشهد المغامر ، ص ٦٦ - ٧٢ .
- مشهد التخليص من العشيق ، ص ٧٢ - ٧٦ .
- (١٣٠) الثلج يأتي من النافذة ، ص ١٢١ .
- (١٣١) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- (١٣٢) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
- (١٣٣) المرجع السابق ، ص ١٥٧ .
- (١٣٤) المرجع السابق ، ص ١٨٧ - ١٨٨ .
- (١٣٥) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .
- (١٣٦) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عبيد ، المرجع السابق ، ص ٤٣ .
- (١٣٧) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٨٢ .
- (١٣٨) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٠٣ .
- (١٣٩) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
- (١٤٠) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
- (١٤١) المرجع السابق ، ص ٢٨٦ ، ٢٥٦ .
- (١٤٢) المرجع السابق ، ص ٣٧٢ .
- (١٤٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
- (١٤٤) الشمس في يوم غائم ، ص ٩٩ .
- (١٤٥) الفصل الأول والثاني غير منفصلين في هذه الطبعة ، وقد يكون الأمر مقصوداً من الكاتب أو خطأ مطبعياً ، حيث لم أتمكن من مراجعة الطبعة الأولى .
- (١٤٦) الشمس في يوم غائم ، ص ٤١ .
- (١٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- (١٤٨) المرجع السابق ، ص ٢٦ - ٣٠ .
- (١٤٩) المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- (١٥٠) المرجع السابق ، ص ٤٢ .
- (١٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
- (١٥٢) المرجع السابق ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
- (١٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٠ ، ٩١ : السخرية من الجسد شديدة الفجاجة والسخافة ، فهو يتساءل ماذا كان يفعل جده مع جدته «كيف كنت تداعب نهداً ؟ بقفاز ؟ وحلمته تأخذها بملقط ؟» .
- (١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .
- (١٥٥) المرجع السابق ، ص ١٠٣ ، ١١٣ .
- (١٥٦) الشمس في يوم غائم ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .
- (١٥٧) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
- (١٥٨) مؤيد الطلال : أدب حنا مينة بين إحباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي ، مجلة الأقاليم (العراقية) ، نوفمبر ١٩٧٤ ص ٦٥ ، ٨٨ .
- (١٥٩) الشمس في يوم غائم ، ص ١٣٧ .
- (١٦٠) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
- (١٦١) الشمس في يوم غائم ، ص ١٢٢ .
- (١٦٢) قد يكون الفصل العاشر فصلين مدمجين ، إذ إننا نجد بعده مباشرة الفصل الثاني عشر .
- (١٦٣) الشمس في يوم غائم ، ص ١٤٩ .
- (١٦٤) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .
- (١٦٥) د د د ص ١٧٥ .
- (١٦٦) د د د ص ١٨٢ .
- (١٦٧) د د د ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
- (١٦٨) المرجع السابق ، ص ١٩٢ ، ٢٠٢ .
- (١٦٩) د د د ص ٢٠٤ .
- (١٧٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
- (١٧١) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .
- (١٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
- (١٧٣) المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
- (١٧٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
- (١٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
- (١٧٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .
- (١٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
- (١٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٥١ .
- (١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ١٨٢ ، ٢٦٢ .
- (١٨٠) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
- (١٨١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ .
- (١٨٢) هذا هو رأي كثير من نقاد حنا مينة ، وإن كان معظمهم ينسب إليه المقدرة على مجاوزة النموذج المحاكى ، عدا مؤيد الطلال في مقاله السابق .

المصدر ، فسوف نشير إلى الروايات بالأرقام الأولى كالتالي :

- ١ الشراع والعاصفة .
- ٢ الثلج يأتي من النافذة .
- ٣ الشمس في يوم غائم .
- ٤ هواجس في التجربة الروائية .

ويشير الرقم الثاني بعد شرطة مائلة إلى رقم الصفحة .

(١٨٨) هواجس في التجربة الروائية ، ص ٧١ .

(١٨٩) الشمس في يوم غائم ص ، ٧٤ ، ٤٢ ، ٤٥ . الشراع والعاصفة ، ص ١٣ ، ٢١٣ .

(١٨٣) نعتد هذا المصطلح بديلا لما يسمى بالرواية السياسية أو الاجتماعية . ويصوغ باحثين هذا المصطلح ويعرفه في تحليله لرواية « البعث » لتولستوي ، ترجمة محمد برادة . عدد مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) ، ربيع ١٩٨٣ .

(١٨٤) الشمس في يوم غائم ، ص ١٨٤ .

(١٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٦ ، ١٠٧ .

(١٨٦) هواجس في التجربة الروائية ، ص ٦٩ ، ٧٢ .

(١٨٧) هذه قراءة استقصائية نكتفي فيها ببعض الأمثلة . ولصعوبة الإشارة إلى



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية

بذنية الشعر عند فاروق شوشة

مصطفى عبد الخنى

١ - محددات : يتمتع فاروق شوشة بأهمية قصوى لدى الجيل الذى ينتمى إليه . فكما أن هذا الجيل ، الذى يمثل الموجة الثانية في حركة الشعر الحديث ، جهد (للتأصيل) في كثير من عناصر القصيدة الحديثة ، فإن فاروق شوشة يمثل ، بالنسبة لجيله ، أكثر الشعراء حرصا على هذا التراث وممارسة له .

وعلى هذا النحو ، لا يمكن تناول تجربة الجيل الثانى دون أن نتمهل ، بإمعان ، عند أحد رموزها . والواقع أن فاروق شوشة أكثر أبناء هذا الجيل غبنا في تقييم النقد الحديث ، فلا يذكر أفراد جيله قط - من أمثال إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وعفيفى مطر - ويذكر معهم فاروق شوشة . وحتى إذا ذكر هذا الجيل لا يعن لأحد من نقاده أن يتناول التجربة بالنقد ، وهو ما حدث بالنسبة للدكتور لويس عوض في عدد الأهرام ٣١ نوفمبر ١٩٧٩ . فإن محاولته لا تحتوى تجربة هذا الشاعر رغم ذكره له على أنه أحد ممثلى هذا العقد . وقد يكون لهذا أسباب كثيرة منها ، احتجاب الشاعر نفسه سنوات طويلة عن نظم الشعر بعد نشر ديوانه الأول (إلى مسافرة) بين عامى ٧٣/٦٦ ، وهى الفترة التى نشر فى نهايتها ديوانه التالى ، وهو ما أشار إليه فى تقدمته لأعماله الكاملة فى عرض تبريره لهذا الانقطاع ، فقال بأن ذلك يعود إلى عدم « الإخلاص للشعر فى مراحل عدة من العمر » ، وقد يكون هذا أيضا نتيجة لطول احترافه للكلمة المسموعة أو المرئية فى وسائل الإعلام . مما يقرن الشاعر بالجهاز المرئى أو المسموع ربما على حساب عمله الإبداعي .

التأرجح ، وإنما احتفظ ، كما سنرى ، من تحليل بنية الشعر ، على حد أدنى من (الثبات) مكثه من تأصيل حركة الشعر الحديث من جهة ، وتأصيل التوجهات الفكرية لهذه الحركة فى عصره من جهة أخرى .

إن اهتمامه باللغة ، على سبيل المثال ، جاوز به موقف الجيل السابق عليه ؛ جيل صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وغيرهم ممن كانوا يرمون إلى التساهل فى المفردات والولع باللغة الشعبية وقيمتها (العامية) أحيانا ، وتطريز هذا كله فى نسيج لغة شعرية جديدة . ومن هنا ، كان موقفه الأصولى يختلف عن موقف الجيل السابق عليه ، ويقتضى موقف الجيل الذى انتمى إليه ، من حيث الحرص على جوهر اللغة وجزالة نسقها ، قدر حرصه على جوهر الشعر ودلالاته .

وكما اتفق مع توجهات جيله كله على ضرورة العودة إلى كوكب التراث ومعالجة ما ينتمى إلى عصرنا ، وإعادة صياغته ، كذلك ، اختلف عنهم جميعا ، فى أنه ابتعد عن المغامرة الشعرية بكل عناصرها

وتتعدد الأسباب ، غير أن النتيجة تظل واحدة ، وهى ، أن الشاعر يعد أحد (مظالم) حياتنا الثقافية بما يتنافى مع قيمته كشاعر ، وقدرته كأحد (التراثيين) الواعين فى تناول العمل الإبداعي والتعبير من خلاله .

وقيمته كشاعر تعود إلى أسباب كثيرة ، بعضها ، يتعلق بأفراد جيله (فرادى) على المستوى الرأسى ، وبعضها الآخر ، يتعلق برسالة جيله على المستوى الأفقى ، كحلقة من حلقات مدرسة الشعر الحديث .

فلنر ، أولا ، دواعى تمايزه عن جيله ، قبل أن نتوقف ، ثانيا ، عند دواعى تمايز جيله عن الأجيال السابقة له أو اللاحقة عليه .

برغم أن الشاعر هنا كان أقل شهرة وحظا من زملاء الجيل الواحد الذى انتمى إليه ، فإنه كان أكثرهم حرصا على تراثه ، ووعيا بطبيعة معاشته لعصر ينتمى إلى عالم الحضارة الآتية من الغرب ، ومن ثم ، فإن التوازن بين (الأصالة) و (المعاصرة) لم يصل ، قط ، إلى درجة

فمن المعروف أنه في السبعينيات راح أدونيس يلقي بظلاله ، الكثيفة على أقطار كثيرة من أقطار العالم العربي ؛ فقد عرفت موجة عراقية (أدونيسية) كانت قد بدأت حركتها الأولى في نهاية الستينيات ، كما ظهرت موجة شعرية في المغرب العربي ، وموجة تالية في البحرين ، وموجة أخرى ترسخت إرهاباتها في مصر ، ثم تالتت الموجات (الأدونيسية) في فلسطين ولبنان إلى غير ذلك . وقد تبنت معظم هذه الموجات أطروحات أدونيس في تنظيمه لعملية الإبداع بخاصة ، أو وقعت تحت ظلاله البعيدة أو القريبة ، ومن ثم راحت تقلده تقليداً عشوائياً . وزاد من تحبط هذه الموجات واضطرابها حدة الانكسارات في البنية السياسية والاجتماعية بدءاً من هزيمة ٦٧ ، ومروراً بكل انكسارات السبعينيات بوصولاً إلى هذا الواقع الذي نعيشه الآن .

إن الشاعر هنا لم يلق برحاله إلى أية جماعة سيريالية ، راحت ترى في الغموض أو التجريب ، كما يسمونه ، وسيلة للتعبير عما يحدث في العالم العربي . ومن هنا ، تتحدد قيمته في مصر - على الأقل - في أنه ظل منذ السبعينيات ، بعيداً عن مناطق الاستقطاب ، التي كادت تنتهي بتجربة الشعر الحديث إلى طريق مسدودة .

ومهما يكن من اختلاف فاروق شوشة عن جيله أو اختلافهم عنه ، فإن هذا الجيل يستمد أهميته من موقعه الزمني بين تيارين : أحدهما يتمنى إلى الجيل الأول الذي حاول الوصول في مغامرة الشعر الحديث إلى صياغة شعرية متوائمة مع العصر ومعبرة عنه ، وثانيهما ، الجيل التالي له ، وهو الجيل الذي ما زال يتبنى كثيراً من أطروحات أدونيس وأصدائه البعيدة .

وهنا نتحدد قيمة فاروق شوشة بوصفه شاعراً ، وتحدد قيمة الجيل الذي انتمى إليه .

١ - (ب) الجيل :

الجيل الذي ينتمي إليه الشاعر جيل كبير العدد ، يختلف فيما بينه اختلافاً كبيراً ، غير أن الكثير من خيوط هذا الاختلاف تدوب عادة في نسيج واحد ، غير متناظر . ففي دائرة الستينيات نقرأ : مهراڤ السيد وفتحى سعيد وبدر توفيق وأبو دومة وكمال عمارو ملك عبد العزيز ووفاء وجدى . وتنسج الدائرة العربية لتضم : سميح القاسم ومحمود درويش وممدوح عدوان وفايز خضور وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، وغيرهم .

وتنسج الدائرة أكثر لأسماء تنتمي درجات التعبير الشعرى لديها بين مركز الدائرة أو أحد أقطابها البعيدة ، فما هي أهم سمات هذا الجيل ؟ .

إن هذا الجيل يستمد أهميته القصوى من عدة عوامل لعل من أهمها ، حرصه ، على (تأصيل) نتاجه بالقدر الذى يمكن معه أن يحدث (تعبير) بنية الشعر العربى ودلالته ، بخاصة ، وقد بدأ أهمية هذا ودلالته في زمن الانحراف الذى لحق بالقصيدة الحديثة منذ الخمسينيات .

لقد رأينا إلى أى حد تهددت اللغة الشعرية منذ السبعينيات بانحماضات جديدة سادت باسم (التجريب) أو (موضوعات الحدائث) أو (الفتوحات التكنيكية الحديثة) . . . إلى غير ذلك من التسميات التي

الفنية (اللغة ، الصورة ، الموسيقى . . الخ) ؛ إذ ظل حريصاً على هويته ، سواء بدأ هذا في شعره أو في لغته (الجميلة) في وسائل الإعلام . . ويمكن أن نجازف بالقول بأن فاروق شوشة هو آخر صوت يغرد في هذا العالم الذى افتقد كثيراً من جماليات اللغة ومكوناتها الإيجابية في الثمانينيات .

لقد افرق عنهم ، لا كأحد ممثلى جيل متميز ، وإنما ، أيضاً ، كأحد شعراء هذا الجيل في كثير من النواحي .

ولم يكن افتراقه من الخارج فقط ، وإنما كان من الداخل ، ولتر ، هذا من خلال عدة أمثلة .

لقد اختلف عن محمد إبراهيم أبو سنة في عدم التراجع ، على سلم التراث ؛ لقد بدأ أبو سنة في كتاباته الأولى مدافعا عن حركة الشعر الحديث ، منافحا عنها في عطف شديد ، وما لبث في كتاباته الأخيرة أن عاد إلى الشعر العمودى ، ثانية ، محتفياً به أكثر من ذى قبل ، وإن لم يقطع صلته بالشعر الحديث . غير أن فترة الشعر العمودى لديه شهدت أوجها في مناسبات عدة ، كذكرى شوقى وحافظ (١٩٨٢) ، حين راح يلقي في حماس شديد بقصيدة عمودية ؛ وهو ما فعله أيضاً في مهرجان المربد الأخير (١٩٨٥) ، في وقت لم يعرف عن فاروق شوشة إغراق في الجديد أو تطرف إلى القديم ، وإنما ظل يحرص على بنية الشعر الحديثة حرصه على بنية الشعر التقليدي سواء بسواء . وكثيراً ما نلاحظ حرصه الشديد على ثنائية (التفعيلة والعمودية) في سياق قصيدة واحدة ، إلى جانب أنه لم يشايح أبداً في (موضة) القصيدة النثرية التي بدت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من أزمة القصيدة الحديثة في زمن المتغيرات ؛ فمن بقلب صفحات ديوانى أبى سنة (تأملات في المدن الحجرية) و (رسالة إلى الحزن) ، يلحظ إدراج القصيدة النثرية ، في وقت لا نعثر لفاروق شوشة ، قط ، على هذا اللون من الشعر ، حرصاً على الإيقاع العروضى النابع من النوتة (التحليلية) .

ومما يزيد من تفرد فاروق شوشة أنه لم يغال كشاعر معاصر آخر له ، مثل أمل دنقل ، في الإغراق في السياسة والرموز العقيدية التي راحت تقترب من المباشرة أكثر من التورية حين تعرض للقضايا العربية المعاصرة ، وهو ما أساء إلى أمل دنقل كثيراً ؛ فقد حرص فاروق شوشة على أن تكون إحدى دوائر التماس عنده القضية السياسية سواء فيما تعلق بمجتمعهم أو بالقضية القومية أو العربية . غير أن المباشرة السياسية لم تستحوذ على اهتمامه كثيراً .

ورغم ما نجده في شعر فاروق شوشة من هذه المسحة من الغموض الذى تبرره (الضرورة الفنية) في أحيان كثيرة ، فإنه يمكن القول بأنه غموض لا يمت بأية صلة لغموض عفيفى مطر الذى تزيد فيه مساحات المعنى إلى درجة ، يمكن القول معها ، بأنه ، يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعرى المعاصر ، مما دفع بباحثة في مؤتمر الإبداع الذى عقد بالقاهرة أخيراً (فريال جبورى غزول) إلى إثبات مدخل خاص (شبه منهجى) راحت تدرس فيه ظاهرة الغموض عند عفيفى مطر ، كما راحت تنقل القصيدة المراد قراءتها قراءة أخرى ، (برمتها) .

ويرتبط بهذا كله ، أن فاروق شوشة الذى مضى مع موجة الزمن إلى السبعينيات ، لم يتم إلى موجة الغموض التي اجتاحت العالم العربى حتى الآن .

الوثيقة داخل النص في محاولة للتعريف بها . ومن ثم تكون محاولة كشف اللثام عن (شفرتها) بمثابة وضع اليد على بعض الملاحظات التي تسهم ، مع غيرها ، في استكشاف لغة النص و (رسالته) من خلال الأبنية الداخلية .

غير أنه يجب التشديد هنا على أن يكون الخطاب (النقدي) هنا خطأ موازياً (لا ثانياً) ، بمعنى ، ألا يذوب قط في تضاعيف النص وفي ثناياه الداخلية ؛ ويشكل آخر ، فإن الفهم النقدي هنا لا يذوب تماماً في بنية النص ، وإنما تكون له بنية (لا واعية) ، مستقلة ، عن النص ، تستطيع أن تجرى مع هذا النص جدلية للفهم من خلال التفكيك وإعادة البناء بشرط مهم ، هو ، أن تكون الأدوات النقدية نابعة من الرؤية الذاتية .

إن للنقد هنا حلماً لا يتماس مع حلم الإبداع وإنما . سويه ، في الوقت الذي لا يفقد فيه خصوصيته النقدية بأية حال .

وعلى ذلك ، حرصت على ألا أتمسك بمنهج خاص من المناهج النقدية ، كما لم أتردد في تلمس بعض الأدوات (البنائية) ، فعمدت ألا أتوقف عند أية مدرسة يمكن أن أتحوّل فيها إلى إحدى أدواتها التي تكشف عن (النظام اللغوي) في هذا النص أو ذاك دون أن تحدد بواعث ومساراته الحقيقية .

لقد اكتشفت بعد سنوات من الممارسة النقدية أنني أمارس الأدوات (البنائية) دون وضعها في (دوجا) التطبيق الحرفي ، وهو ما استنتجت معه ، أن حرص الناقد العربي في التعرف على (البنائية) يجب أن يكون في إطار الحاجة الإبداعية العربية ؛ ومن هنا ، فإن إعادة النظر في أدوات ارتبط بإعادة النظر الذائق إلى المنهج .

ومهما يكن ، فسوف أحاول أن أوجز مفهومى النقدي في عدد من النقاط لكشف بعض رموز نصوص فاروق شوشة ، وسوف يكون هذا على النحو التالي :

(١) لم أتوقف عند منهج خاص بذاته سواء المنهج الأخلاقي أو الرومانسي أو النفسى أو الاجتماعى أو الشكلى ، وإنما حاولت الاستفادة من (جدلية) المدارس النقدية فيما أحاول قراءته من (نص) فأوليه عناية خاصة .

(٢) عرفت (البنائية) ، كما عرفت التيار الأحداث منها فيما يسمى (ما بعد البنائية) Deconstruction وبعض محاولات الشكليين ، غير أنني لم أسقط أسيراً لأى منها قط ، فلم أثار كثيراً ببارت أو سوسير أو كلر أو هارتمان أو غيرهم . . . ومن هنا ، فإننى في الوقت الذي أمنت فيه على مقولة المدرسة الجديدة للنقد من أن النقد هو « هجر كل ماله علاقة بخارج النص وتركيز الاهتمام على العمل الأدبي ذاته » ، فإننى أوليت العناية نفسها للجانب الأخلاقي خارج النص بالنقد الذي أوليه في تحليل بنية النص من داخله

وهذا يعود إلى اقتناع خاص ، هو أن أى تحليل بنيوى من داخل العمل من طبيعة الرمز واللغة والصورة الشعرية والموسيقا وما إلى ذلك دون الاهتمام بالمضمون أو تعدد بنية المعنى ، إنما لا يرتبط بروح البنيوية الحقيقية ؛ إذ إن الاهتمام بخارج النص هو تحليل بنيوى ضمنى أغفله كثيراً من عرفوا هذا النقد الجديد ، وهو ما يجعلنا ننحاز إلى ملاحظة الدكتور سلمي خضراء الجبوسى في مؤتمر المريد

تذهب إلى الخط من قيمة الشعر بمعناه الإيجابي ، بل إن بعضاً من مثل هذا الجيل راح يصيح بأنه (لا يمكن للشعر الحقيقي أن يكون جماهيرياً) . والغريب أن هذا القول الذى يردده عدد كبير من الشعراء يكاد يسود الآن ، عن اقتناع ، أن الشاعر يديج الكلمات السامية والأفكار الخفاقة ، وما على القارئ إلا الهبوط إليه وليس العكس . ومن هنا ، عششت التجريبية الغامضة والقصائد المبهمة . . . وتعاليت نبرة (أزمة الشعر) . وقد كان من الطبيعى أن نشهد نتيجة لهذا ، وليس سبباً له ، ندرة تأثير القصيدة المعاصرة في وجدان الجماهير . وأصبحنا ، فإذا بالقصة القصيرة ، تتربع على عرش التعبير الإبداعي ، وتنتزع من الشعر تاجه الذى حرص عليه التراث العربى كله بعد أن كان الشعر هو (ديوان) العرب .

وزاد من خطورة الأمر أن النقد الجديد راح يعلن القطيعة التامة بينه وبين النص الشعرى من خلال مجموعة من الأحكام المغلقة دون مراعاة للواقع العربى ، بخاصة من دعاة (البنيوية) ، أو من دار على مقربة من مجالهم من الشكليين ، وضمن إجماع لا يوفر له غير القول عن القصيدة بأنها قصيدة جاءت على غير ما جاء كل شعرنا السابق في الغرب وفى الشرق - كما قال بلند الحيدرى ، فالقصيدة لا تطرح نفسها للشرح وأن إدراك أهميتها لا يتأتى عن الاحساس بمكوناتها الداخلية ، وأنها بحث عن المجهول والمطلق ، وأنها إذ تهجر منطق النحاة وترفض رهبة الوضوح فلكنى تدلف إلى « المخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية للتعبير عنها » وما إلى ذلك .

لقد أصبحنا وإذا بنا أمام من يزعم بأن الذى يدرك أسرار لغة الشعر الجديد عليه أن يطرح عنه عاداته الفكرية ومعرفته ، ولكى يجب اللغة المباشرة ، يجب أن يتخلل عن مفاهيم الجمال والعمل الخالد إلى غير ذلك من الترهات التى تحاصر التطور الطبيعى لتتاج مدرسة الشعر العربى الحديث .

ومن هذا وغيره ، يستمد شعر الستينات (أهمية قصوى) ؛ فهو ما زال « يؤصل » للتيار السابق عليه ؛ واللاحق له ، وهو ما زال حريصاً على ألا يسكب رحيق القصيدة الجديدة في متاهات الغموض وغابات التجريب والشعوذات اللفظية ، في وقت ما زلنا نواجه فيه قوى داخلية وخارجية شرسة ، تحاول اقتلاع شمس الظهيرة من كبد السماء .

إن الحديث عن الأبنية الداخلية أو (اللاواعية) وحدها دون ربطها بعلائق النسيج الداخلى والدلالات الخارجية يصبح عبثاً غريباً . ومن هذا ، يصبح الحديث عن هذا الشاعر ، وهذا الجيل ، شرطاً أساسياً للدخول في بواعث أزمة الشعر وما انتهت إليه .

١ - (ج) المنهج

لم يكن مفهومى النقدي ، قط ، هو توجيه الاتهام للنص ، أو - حتى - تفسيره - وحسب ، وإنما كانت محاولات ، دائماً ، تنطلق من ضرورة وضع النص في مكانة أولى ، وإرسال الحاسة النقدية في مكانة تالية ؛ فالخطاب النقدي هو (قراءة تالية) تختلف عن القراءة الأولى اختلاف الشاعر عن الناقد .

إن هذه القراءة الثانية يمكن أن تتغير لدى كل قارئ . غير أنها تستمد وجودها من المحاولة الخاصة ، ومن طبيعة استخدام العلاقات

حاولت من خلال (العمل) لا (النص) ، فهم دلالات هذه القصيدة أو تلك .

وقد يكون من المفيد الإشارة في هذه المحاولة ، إلى أنني اعتمدت على (الأعمال الكاملة) للشاعر التي تضمنت دواوينه الخمسة ، والتي صدرت بالقاهرة في العام الماضي - ١٩٨٥ - ، فضلاً عن بعض القصائد التي نشرت بعد تاريخ نشر الأعمال الكاملة ، وإن كانت قليلة ، ثم ضممتها الديوان السادس الذي صدر تحت عنوان « لغة من دم العاشقين » (يناير ١٩٨٦) .

٢ - البنية الشعرية

٢ - (أ) بنية الدلالة

سنحاول هنا استخلاص معنى خاص بنا من الشكل الشعري الذي بين أيدينا ، ولن نزعج أنفسنا بنقوم بترجمة هذا العمل ، أو حتى تفسيره وإنما هي محاولة للخروج من حلم النص بحلم آخر ، نستطيع به الخروج من النص الأول بدلالاته ، أو التوصل إلى جملة من الأفكار التي يريد صاحبها إرساها عبر العوامل التي تدور في الغالب بين الشاعر والنقاد .

وإذا كانت البنائية تؤكد لنا أن العلاقة التي تكون عادة بين الشاعر وقارئه (المرسل والمرسل إليه) هي علاقة جمالية ، فسوف نحاول من خلال هذه العلاقة تكوين مفاهيمنا المستخلصة من البنية الداخلية ، ومن البدهي أن العلاقة الجمالية هنا ليست مقصورة على الشكل الصوتي أو البلاغي وحسب ، وإنما تسبقها دلالة البنية ذاتها أو (الرسالة) التي يمكن أن تتحول ، على غرار البنية الجمالية ، إلى مستوى آخر للفهم أو للمعنى ؛ « فالمستوى الدلالي له شكل وبنية أيضا » كما يؤكد كثير من ممارسي البنية .

ومن هنا ، فسوف يكون سؤالنا الذي نحاول الإجابة عنه هو : ماذا يقول الشاعر ؟ أو ، ما هي الرسالة التي يريد إيصالها لنا ؟ وسوف تتداعى الإجابة على مستويين :

— المستوى الدلالي .

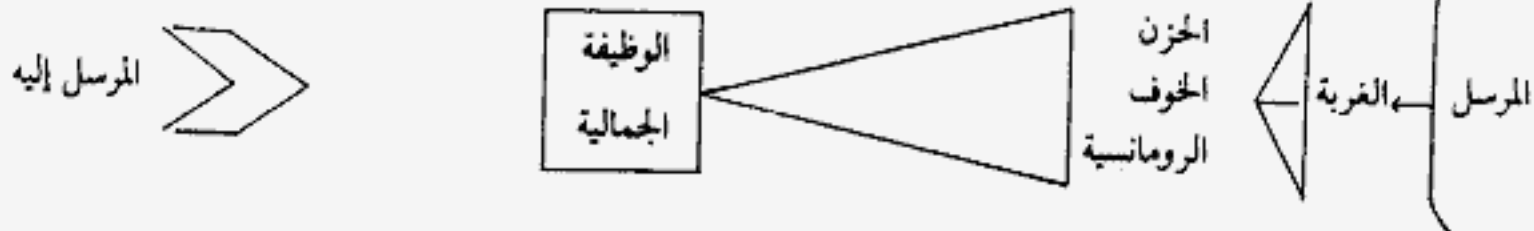
— المستوى الصوتي .

ولنبداً الآن بالمستوى الأول

يدور مضمون البنية الشعرية أو (بنية التعبير الشعري) عند فاروق شوشه على عديد من المحاور لعل من أهمها محور (الغربة) الذي تتعدد فيه التجربة الشعرية وخبوطها : الحزن ، الحزن ، الإحباط ، الضياع ، الألم ، الحيرة ، العذاب ، الرومانسية . الخ .

ويمكن أن يتحدد هذا النسيج في (نظرية الاتصال) كما أوضح ياكوبسون Jakobson, R: Closing Statement: Linguistics and Poetics., p.353

حول الرسالة التي تتعدد عادة بين (المرسل) و (المرسل إليه) ، وهو ما يصوره لنا هذا النموذج :



السادس - الأخير - حين أكدت على عبث (البنيوية) وحدها ، فضلاً عن أن هذا التحديد يقوى الرأي الآخر ، من أن هذه (البنيوية) انتهت زمنها في مكانها الأصلي - فرنسا - فإذا جاءت الآن فلا بد أن ترتبط بالواقع العربي وتمتد فيه ، لا تتعالى عليه وتتعامل مع مجرداته .

(٣) في الوقت الذي لم آل فيه جهداً للبحث عن (الأنساق البنيوية) وعلاقتها ببعضها بوصفها ضرورة ملحة في الإطار الذي أوضحت . . فإنني ، لم أغفل ، بالتبعية ، الاستفادة من بعض منجزات (البنائية) ومقولاتها التي تحرك النظرية محاولاً الإسهام ، بالتبعية ، في إنتاج النظرية الخاصة بنا .

(٤) حاولت الاستفادة كثيراً من بعض اجتهادات أصحاب الفنون التشكيلية ؛ إذ رحلت أبحث عن الأساليب الحكائية عند هذا الكاتب أو ذاك بما يكرس للبنية الفنية ، ومن ثم ، أمنت ، بمقولة بارت ، بأنه يجب (حل الشيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق القائمة بينها إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التي توضح لنا أن أي تعديل في الجزء يؤدي إلى تعديل في الكل) - أبحاث نقدية - وقد كان هذا باعثاً لي للبحث عن بواعث الصمت والكلام وكثير من الأشكال الفنية التي لا أستطيع تجاهلها .

(٥) جهدت كثيراً كي لا أتعامل مع مصطلحات غير نامية في بيئتنا العربية ، ولم يطرحها الواقع العربي أو التراثي ، فالمصطلحات التي لم تكن نتاج تطور طبيعي إنما هي ، بنت بيئتها ، وحين نطبقها على نصوصنا الإبداعية إنما يكون باستخدام العقل النقدي العربي في الحكم على النص العربي . . باختصار تعاملت مع (البنائية) تعاملًا جديلاً بالمعنى الفلسفي ولا أزعم أنني حاولت تعديل مسارها إلا بالقدر الذي حاولت معه محاولة إذابة خبوطها في نسيج النقد العربي وضرورته .

(٦) هذا المفهوم النقدي لا يرتبط باتجاه خاص ، كما لا يرتبط بما يمكن أن يسمى بنظرية (النقد المحايد) التي يمكن استخلاصها من كتابات سانت بيغ ، فإذا كانت نظرية سانت بيغ تعتمد على العلاقات النفسية لشخصياته التي يدرسها ، فإنها ، هنا ، لا ترتبط بغير النظر إلى العمل بوجهة نظر (شيئية) أو (باردة) تماماً ، كما تنظر إلى العمل النقدي بحاسة نقدية تضع في حسابها كل النتائج النقدي لهذا الكاتب أو الشاعر .

وعود على بدء ، إنني في الوقت الذي أوليت فيه النص عناية كبيرة مستفيداً ببعض أفكار (البنائية) ، فإنني لم أتعامل معه ، على أنه عمل (مغلق) يعبر عن مؤلفه أو عن عصره ؛ فكما هو واضح ، فإن النص الأول من هذا الاعتقاد (الاهتمام بالسياق والشفرة) يختلف عنه في النص الآخر (إهمال السياق والشفرة) ، فإنه لا يمكن التعامل مع الجماليات وحدها للتدليل بها على تحليل نقدي واع لروح العصر .

وعلى هذا ، فإن (السياق) يعد أمراً ضرورياً لفهم (الشفرة) والوصول إلى مكنونها وإلى أسرارها . . وفي حالة فاروق شوشه ، فقد

نستطيع توزيع سياقات التجربة الشعرية في أكثر من دائرة ؛ في الدائرة الأولى يمكن أن نلمح هذه الغنائية المميزة لدى الشاعر خلال السياق والشفرة في ثنائية تجمع بين اثنين : (الحزن والإحباط) المعبر عنها في هذا الجدول :

التنبؤ	المرسل إليه	الرسالة	المرسل
الحلم يا ويلنا تعقيب نهاية الطريق الخيال الاغتراب الجديد السقوط ما بعد السقوط الفخ دائرة محكمة الخ	المرسل إليه	الرسالة	المرسل

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نرى في قصائد فاروق شوشة حالة الغربة التامة التي تسيطر على كيانه ، وتسرّب من خلال وحدات قصائده الداخلية ، لترسم علاقات محددة لهذه الوحدات متمثلة في كثير من خيوط التجربة الشعرية ، وهي تتوزع دائماً بين الحزن والإحباط مرة ، والخوف من السقوط ثم السقوط الفعلي مره أخرى ، ثم اجترار الذكرى والألم والضياع فيما يقضى به في نهاية الأمر ، إلى حالة رومانسية ، تتحدد عندها غنائيته المميزة .

ونستطيع أن نعثر على حاله (الغربية) منذ أول قصائده التي كتبها في أول دواوينه الشعرية (إلى مسافرة) ؛ حيث كان يحيا حياة الغربية الجسدية (فضلا عن الغربه النفسية) بعيدا عن الوطن ، حين أمضى حقبة من عمره في الكويت في بداية الستينات ، وهي الفترة التي امتدت به بعد ذلك لتصل إلى آخر دواوينه في أعماله الكاملة (الدائرة المحكمة) ، وما زالت تمتد بدوائرها البعيدة لتحتوى كل قصائده حتى الآن .

غير أن المساحة الواقعة بين الخوف الذي يُولد الإحباط ، والإحباط الذي يولد البحث عن طاقة نور وسط الظلام القاتم ، هذه المساحة ، تتخلق ، فيها ، مساحة ، من الفعل الإيجابي الذي قد يحسب على الرومانسية لكنه لا يتمنى إلى ما هو مألوف فيها من الحزن والقناتمة . . هذه المساحة يلحظ فيها ، بوضوح تام ، حالة الحلم الذي جلبه ليل الغربة وتداعياته ، وفي هذا الحلم يكون من الطبيعي على الشاعر أن يجد فيه ملاذه من هذا الواقع العربي الرديء إلى زمن عرب آخر (= داخل الحلم) :

لم أزل أرقب فجرا غارقا في خاطرينا
 ضمنا يوما ، وغنيئا ، فاهتز إلينا
 عد لنا .. لا تنسنا .. في شفقتنا
 لك نجوى ، وشكاوى ، ودموع
 عد لنا أنت ولو غاب الجميع
 أنت يا أول حلم .. وربيع (٨٢)

وعلى هذا النحو، تتحول تجربة الشاعر الغنائية إلى معنى محوري

الإحباط	المرسل اليه	الرسالة	المرسل
الأم الندم الغروب الحياة الأرق النسيان المز الويل الليل الحلم الخ	الحبيب : الوطن : الآخرين	لهم	لهم

إلى غير هذا من المفردات التي تزخر بها أعماله الشعرية ، ونستطيع أن نرى لواعج الحزن أكثر خلال عنوانات القصائد بشكل أفقى دون ما هبوط إلى البنية الشعرية (إلى مسافرة/ العيون المحترقة/ لؤلؤة في القلب/ في انتظار ما لا يجيء/ الدائرة المحكمة) ؛ إذ يلحظ تدرج الحزن في موجات متتابعة إلى عديد من المساحات التي يختلط فيها الحزن بالإحباط ..

غير أنه إذا كان الشاعر هنا عرف الحزن والإحباط ، فإنه عرف معها ثنائية أخرى ، دلت عليها الرنة الغنائية الحاملة ، إذ عرف درجات الخوف الذي انتهى به إلى حالة لا ترتبط بأسباب الخوف ، وإنما ، تنتهي ، في السياق الجدلي ، إلى استشراف للواقع ؛ فالخوف أسلمه إلى حالة غير قائمة ، استطاع بها أن يجاوز هذا العالم القائم للوصول إلى الشريط الفضي الذي ينتهي عادة به الظلام . فالاستشراف هنا يمضي في علاقة سياقية مع حالة الإحساس العام التي تقترن بالغنائية ؛ وهي حالة سنصل إليها في السياق الثالث .

إننا نستطيع أن نرى مساحات الخوف/ الاستشراق في الجدول التالي :

كل قصائده الأخرى . إننا في قصيدة مثل (لأنك الوطن) يمكن أن نتلمس رسالة الشاعر التي تتمثل في قاع هذه التجربة . فعل الرغم مما يواجهه الإنسان من غدر الوطن تنكره لأبنائه ، يظل ، هو ، الوطن . . إن المقابلة هنا بين ما يمنحه الوطن من عدم احتفاء ، والسقوط بالاختيار في دائرة الحنين ، إنما هو قدر لا يظل قسماً مشتركاً لكل التجارب الرومانسية ، وإنما ، هو ، هنا ، يظل قسماً مشتركاً لكل تجارب فاروق شوشه . إن المسافرين يلقون من الوطن المراوغة واللامبالاة ، ومع هذا ، فإنهم ، لا يملكون إلا طاعة سيف الحنين الذي يسوقهم جميعاً إلى أحضان هذا الوطن مرغمين ، يقول :

ها أنت في وقتك المرسومة المراوغة
لا تخفى بهم ،
ولا تصدهم . .
تجمعوا أمام بابك الوصيد ذاهلين
وانفرجت شفاهم عن دهشة ونقمة
هل أخطأوا حين أتوا ؟
هل أحسنوا ؟
لا يعرفون
لكنهم برغم صمتك الثقيل يحشرون
تموج في عيونهم دوائر الحنين
وحين تطبق الفخاخ حولهم يستسلمون
دون انتظار غاية لسميهم أو حكمة !
ولست حانيا
كما توقع الغياب حين يرجعون
أو حافلاً بالخبر ،
مثلاً نعود الآباء
حين كانوا يعرفون من عطائك الميمون
وسرك المبارك المكنون
من حول هدأة ولقمة
أو جامعا للشمل
عندما كنت مصلي للجميع
ينحنون في ترابك
يتشرون في شعابك
ويقسمون في رحابك
بأن عهدك الوثيق لن يهون (٢٦٤)

إن هذا الديوان ، الأخير ، في أعماله الكاملة ، يزخر بما يمكن أن نجده في الدائرة المحكمة من حصار يقبض بيد من حديد على جملة من العوائق التي تزيد الإحساس بالرومانسية القائمة . ومع ذلك ، فإن الوصول إلى ذرى الإحساس بطبيعة الحصار ، هو الوصول إلى ذروة الحلم الذي يصنع دائماً (واقعا فنيا) آخر لا يشي باليأس بقدر ما يشي بالوجودية العقيمة . وعلى الرغم من أن الستينيات تميزت من غيرها بهذا الحس العدمي الآن من ظروف « سارتر » ومجتمعه ، فإن الشاعر الذي ينتمى إلى عقد الستينيات لا ينتمى ، بالضرورة ، إلى عالم الكآبة الحزين ، بخاصة ، أن رداء شعره يمتد حتى يصل لزمنا الآن في الثمانينيات .

إننا نلتفت حولنا في هذا الديوان الأخير فلا نعثر إلا على « الأشجار

متتابع دائماً مع حركة الإنشاد على أكثر من ثنائية . إننا أمام ثنائية (الحزن والإحباط) وثنائية (الخوف الغارق في خاطرينا) ، نلاحظ أن كل وحدات التجربة الشعرية تمضي في متوالية محورية لا تتوقف قط طيلة القصائد لتشكّل في تنابع مستمر لا يتوقف قط كهذا النموذج :

٢	١
٢	١
٣	٢

وهنا يتبدى لنا مستويان في تغيير البنية الداخلية عند الشاعر : إن الحزن دائماً ، في درجاته القصوى ، وفي واقع الشاعر ، سواء ستينيات الهزيمة ٦٧ ، أو انكسارات السبعينات ، يتحول ، إلى إحباط ، كما أن الحزن يساق إلى شيء مقابل للإحباط وهو التطلع إلى الغد ، وهو ما يبدو واضحاً في طبقات التجربة البعيدة ، إذ قد يجيل إلينا أن الشاعر هنا سوداوي أوروماني حزين كما نعرف الرومانسيين في بلادنا ، غير أن محاولة التنقيب عما وراء السطح تصل بنا إلى معنى آخر من معاني القصيدة ، معنى ، عميق ، واضح مسنون ، هو ما يمكن أن نجده في عنوانات الدواوين ، بل في عنوانات القصائد : (نحت سماء رمادية / فلتنزل الستار / ضاع في الزحام . . الخ) .

إن هذا المستوى السلي القاتم ، هو ، بالتالي ، مستوى إيجابي ، يتمثل في الحلم الذي تتعدد فيه عوالم الأسى والحنين والدموع ، لكنه يصنع في نهاية المطاف (شفرة) التنبؤ بالكارثة الآتية ، ويصحى التنبؤ ، بالتبعية ، نوعاً من أنواع الحلم الذي يؤدي بالإنسان إلى إرادة حادة لصنع غد آخر يفترض فيه الخلاص ، ويفترش فيه الفجر بداية عالم جديد . فإذا افترضنا أن هناك تفاوتاً كبيراً بين الحلم والواقع ، فإن الشاعر يحاول ، هنا ، أن يجاوز هذا التفاوت باستشراف نتائجه عن طريق خلق واقع مختلف ، يمكن أن يخلو من هذه الدوافع التي تدفع إلى الحيرة ، وتؤدي إلى الكارثة المنتظرة .

إن هذا الواقع الفني الجديد هو ما يستمد منه الشاعر عناصره الفنية ، وعالم التنبؤ الداخلي ، الذي هو من أول رسائل الفن وغايته . ويدهى أن هذا الموقف يعود في كثير من جزئياته إلى الموقف الرومانسي الذي انتمى إليه الشاعر .

ومن هنا ، نصل إلى عنصر ثالث من عناصر التجربة الفنية عند الشاعر ، وهو ، الرؤية الرومانسية ، التي تتحدد بها جملة عديد من علامات البنية الدلالية للمرسل .

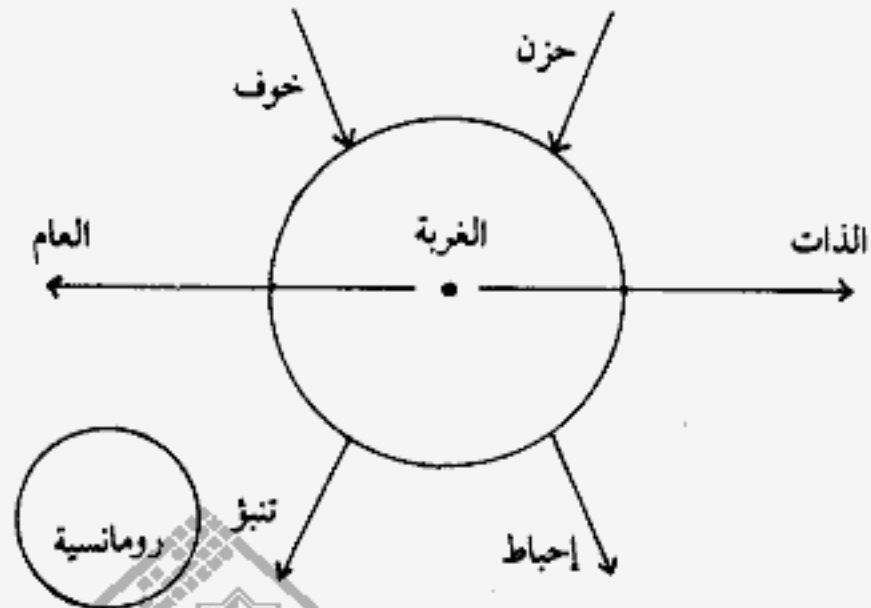
إن الموقف الرومانسي الذي يولد الحلم في فجر جديد ليس موقفاً هروبياً أو طوبوياً ، وإنما هو موقف إيجابي يتخذ أبعاده حين يجاوز الشاعر مستويات الآخرين (الحزن / الإحباط ، الحزن / الاستشراف) عن طريق إقامة هذا الواقع الجديد - الواقع الفني - الذي يحلم به دائماً ، وهذا الواقع الآخر ، الذي يقبع في دخیلته ، إنما ، يمثل ، الرسالة الشعرية الحقيقية التي يجهد لإبصاها دائماً .

الرسالة الشعرية الحقيقية التي يجهد لإبصاها دائماً :

وهذا الموقف يخرج شاعرنا من دائرة الانهماك بالانكسار الذي يعرف به بعض رومانسي الجيل الذي انتمى إليه . وعلى الرغم من أننا نستطيع استشفاف هذه الرسالة من قصيدة واحدة ، فإننا بتبع قانون الغنائية المجردة عنده يمكن أن نستكشف أبعاد هذه الرسالة من خلال

عارية من الحضرة ، والأصوات المكسوة بالقبح ، والوجوه الكليّة العاجزة غير أننا في هذا كله لا نخطئ رفيف الرومانسية الذى يقع ، دائماً ، وراء هذا الواقع .

وعلى هذا النحو ، نتبين هنا ، دون مجهود كبير ، أن الرومانسية ، هى ، الرداء الشفيف الذى لا يخطئه قارىء قط فى قصائد فاروق شوشة ؛ وهى ، رومانسية تمثل الغربة أحسن تمثيل ، وتستحوذ على مركز الإبداع الشعري بالشكل الذى يمكن أن نرى فيه هذه التجربة :



ونستطيع الاستدلال على عناصر هذا النموذج من قصائد فاروق شوشة التى تشكل وحدات التجربة الشعرية عنده . وكما نرى ، فإن (الغربة) هى نقطة المركز الأولى التى تمضى من خلالها بقية الخطوط التى تكمل معها حركة السياق الداخلى فبينما تؤكد السياقات الثنائية (الحزن/الإحباط ، الخوف/التنبؤ ، دائرة الرومانسية) ، فإننا نستطيع الخروج من هذا بأن نرى نهاية السياق ، أى ، تلك الرومانسية التى تمثل فى السياق الأخير موقفاً إيجابياً ، تراسل من خلاله رؤى المرسل إليه سواء تحددت بين الذات أو العام .

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد هذا ، وبشكل خاطف ، إلى بعض الصور الأسلوبية لنرى إلى أى حد يصل ضيق الشاعر وحيرته إلى درجة نستطيع ، من خلالها ، التقاط رسالته المحورية . إننا فى قصيدة واحدة مثل (الدائرة المحكمة) ، يمكن أن نجد هذا التكرار يتخذ سمت الضمير بما يشير إلى وظائف تؤكد الغنائية من الناحية الجمالية أو الدلالية فى آن واحد . . . يتكرر الضمير مع تنوعه ليصل فى قصيدة واحدة إلى أكثر من خمس وثلاثين مرة على هذا النحو :

المقطع	التكرار
١	١٨
٢	٢٠

وعلى هذا النحو ، فإن الإصرار على تكرار الضمير بشكل يوحى بالإصرار على تأكيده ، إنما ، يوحى ، بذوب الشاعر فى الرومانسية ، التى تصل فى نهاية القصيدة الواحدة إلى أسلوب الاستفهام المكرر بما يفرض نهاية البوح إلى مداه ، وهو ما يمكن مقارنته ببقية القصائد فى الأعمال الكاملة للشاعر ؛ فضمير المتكلم فى الشعر الغنائى هنا يظل أكثر الدلالات إيماءً بتوصيل الفكرة والتأكيد عليها .

فإذا أضفنا إلى تكرار مجموعة الحروف والكلمات اللغوية تكرار

البنية الصوتية ، وما يؤكد اتجاه الشاعر فى المدرسة الحديثة إلى إثارة التفاعلات (الصافية) بما يتواءم مع طبيعة التركيب التصويرى ، انتهينا ، إلى أن حالاته الغنائية تدعم بالكثير ، بخاصة ، أن التكرار الدلالي ، كما لاحظنا ، يستمر على وتيره (الغربة) وانتشارها فى أغلب قصائده .

فلنرجع الدلالات اللغوية الصوتية إلى الوضع التالى لنرى كيف تتحول كثير من العناصر الجمالية إلى علاقة بين الدال والمدلول بما يضىء الخبىء من أعماق البنية الشعرية . فما هى أهم خصائص هذه البنية ؟

٢ - (ب) اللغة

من المعروف الآن أن لغة الشعر تختلف كثيراً عن أية لغة أخرى فى الأنواع الأدبية المعروفة/القصيدة والدراما . . الخ ، لأن اللغة الشعرية تحمل أكثر من مستوى ، كما تطوى أكثر من دلالة فهى عند «بارت» ، فى كثير من الأعمال الأدبية الشعرية ، تحمل حلماً منبثقاً عن طبيعة اللغة الشعرية ، حلماً تتفاوت فيه الرموز والألفاظ والصور والكلمات المغسولة فى تزيين التجربة الفنية .

وحين نقول « لغة شعرية » نقصد بها هذه اللغة (الخاصة) التى قلما نجدها إلا فى التجربة الشعرية . فهناك فرق كبير بين لغة النثر ولغة الشعر اسهب فى شرحه كثير من علماء اللغة المعاصرين ، وربما كان أكثر التعريفات القريبة من الأفهام أن نرى فى لغة النثر ، العادية ، لغة دالة مباشرة ، تحمل وظيفة إشارية . أما اللغة الشعرية المركبة ، فهى لغة جزلة ، ثقيلة المستويات ، تحمل وظيفة مجازية و (إيحائية) ، تثقل بالمعاني والصور والمرثيات التى تتعدد طبقاتها ؛ لتشير إلى المعنى (بخطاب) لا يمكن تقليده بأية حال ، بل لا يمكن إعادة (تنصيبه) من جديد قط .

ومن هنا ، تعددت تعريفات اللغة وأنساقها اللغوية عند اللغويين اليوم ، غير أنها فى نهاية الأمر ظلت تحمل الكثير من الدلالات المكثفة العميقة ، حتى قيل عنها إنها تمثل (الفن الكلى لكتابة الشعر) .

لقد تعددت تعريفات اللغة كثيراً ، غير أنها انتهت فى الشعر إلى تلك اللغة الخاصة التى تثقل مرة بالتجربة (الغنائية) ، ومرة أخرى بالتجربة (الاجتماعية) ؛ فبينما تعود التجربة الغنائية إلى البوح الرومانسى الذاتى وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة - الاجتماعية تعود إلى الوعي الجماهيري وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة .

ومن المستحيل هنا الاعتقاد بأن اللغة لا تمثل إشارات تعبر عن عمق الشاعر وتجربته الذاتية وحسب ، دون أن نربط هذا بالتطور الاجتماعى الفكرى فى زمنه وأحداثه الكبرى ، فمن العبث فصل هذا عن ذلك ، ومن ثم ، فإن التغييرات التى تحدث فى اللغة فى زمن معين إنما هى تغييرات تعبر عن الهوية القومية وتؤكددها .

وأكثر دليل على هذا ما طرأ على اللغة العربية مع بداية تجربة الشعر الحديث فى مصر ، بخاصة ، ومع بداية التطورات السياسية والاجتماعية الكبرى فى الخمسينيات ؛ فبعد أن كانت اللغة فى (المعجم الشعري) ، قبل الحرب العالمية الثانية ، لا تخرج فى كثير عما أطلق عليه العرب (بالألفاظ الشعرية) ، وما حاول أن يطرده قليلاً

الصبور ، وخصص لها الحديث في اللوحة الخامسة من كتابه (حياتي في الشعر) ، ليتحدث طويلاً عن جسارة إليوت الشعرية ، وما لبثت الظاهرة ان انتشرت لدى شعراء جيله وامتدت بعدها لعدد من الشعراء الآخرين حيثند .

وقد تناولنا هذه الظاهرة في موضع آخر بتفصيل أكثر ، وكل ما يهمنا في هذا الصدد أن نؤكد أن لغة (القصيدة الأفيش) ، هذه ، ليست كلها شراً مستطيراً كما يحاول أن يصورها المتشددون من الكتاب والنقاد العرب ؛ فقد يمكن أن تستخدم استخداماً يقرب بينها وبين لغة التراث ، لا الهبوط بها إلى اللغة المستعملة ، اليومية ، بما يبعد بين اللغة اليومية عن اللغة الشعرية ، التي تستمد جذورها دون شك من لغة التراث وإيحائه العميقة في الوجدان العربي .

إن لغة القصيدة « الأفيش » ، بهذا الشكل ، تضعف من متانة اللغة العربية وجزالتها ، ومن ثم ، من إمكانات التعبير المعاصر في لغة محملة بإيحاءات الحاضر ودلالاته .

ومع هذا ، ربما يشفع للرواد الأول في هذا الاتجاه هذه (الشطحات) ، وجودهم تحت تأثير المذهب العقيدى الذى حاولوا به (وسرعان ما نبذ فيما بعد) التعبير عن كثير من القضايا المعاصرة لهم ، والاقتراب ، أكثر ، من لغة الناس ، في محاولة ، للتأثير فيهم . غير أن الأفراط في هذا لا يبرر الهبوط إلى أسر الثرية بأية حال ؛ فالكلام غير اللغة الشعرية ، ولغة الحديث اليومية غير لغة الإيقاع الشعرى بما يحمل من رسالة أو شفرة .

إذن ، فنحن أمام جيل يختلف عن الجيل الأول في المدرسة الحديثه . ونحن أمام محاولات لغوية تعمل على عدم الانفصال عن نبع القصصى ، وعن شرايين الوعي القومى في تاريخنا العربى .

ولقد كان علينا أن نظل في انتظار جيل آخر يحاول أن يسلك مسلكاً جديداً في تلمس وسيلة التعبير ، ولم يكن ليطول انتظارنا كثيراً ، فإذا بنا أمام هذا الجيل الذى يحاول الآن أن يعيد للغة العربية كبرياءها ووقارها الحى .

هذا هو الجيل الثانى الذى يعدّ فاروق شوشة أحد ممثليه . إن محاولات الجيل الثانى تستمد أهميتها من بواعث كثيرة ، لعل من أهمها ، أننا إذا كنا نسلم بأن اللغة ليست غير نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة (أنساق الصور والأصوات الموسيقية . . الخ) ، فإن اللغة تظل أهم هذه الأنساق التى يؤكد من خلالها الشاعر ما يثقله من هموم في مرحلة حرجة من تاريخنا العربى .

وبدهى ، أنه إذا كانت تغييرات نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات في مصر والعالم العربى أحدثت هذه الانكسارات الكثيرة التى تحولت من الواقع الاجتماعى والسياسى إلى الواقع الفنى والإبداعى ، فإن الفترة التالية - فترة الستينيات والسبعينيات - شهدت أكثر الانكسارات وأحدها في بنية المجتمع العربى . لقد شهدت انكسارات لم تعرفها الذاكرة العربية على مدى تاريخها كله فيما يتمثل في هزيمة ٦٧ .

وإذا كانت الفترة الأولى قد أحدثت هذا الانهيار في تغيير البنية المحلية ، وأحدثت - على المستوى الشعرى - الانحياز إلى لغة الحكى

عدد من الكتاب كتيهور ومطران والعقاد وغيرهم من خلال محاولات فردية أو جماعية ، فإن اللغة جاوزت هذه المفاهيم مع مجيء مدرسة الشعر الحر ؛ إذ « قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادى والثقافى . فالواقع في لغة الشعر الحر ليس واقعاً واحداً على الإطلاق ، ولكنه واقع مادى يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بأسرها » كما يقول محمد أحمد العزب في كتابه : ظواهر التمرد الفنى .

وقد حاول شعراء الجيل الأول في مدرسة الشعر الحر التصدى لقضية اللغة في أثناء ضغط المؤثرات الاجتماعية والسياسية ، منذ الخمسينيات ، على وجدانهم ، ومن ثم ، ففى زحمة التجديد والتغير على مستويات كثيرة استعار رواد هذه المدرسة ألفاظ معجمهم من الواقع دون تسرو ، فإذا بلغة هذا الجيل نجح إلى « التكثيف والغموض ، واستعمال الألفاظ المفردة في مناطات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظ مالت إلى نفى بعضها بعضاً ليس في السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما ، في الجملة الواحدة . . . »

وإذا كان كل تجديد هو نقيض الخروج على لغة القديم ، فقد وقع أفراد هذه المدرسة مضطرين في ربة الهبوط باللغة العربية إلى مهاوى الألفاظ الدارجة في كثير من قصائدهم . . . وباستثناء بدر شاكر السياب ، قلما نجد شاعراً حاول أن يحرص على لغة القاموس الكلاسيك بشكلها التراثى المعاصر ، أى ، بالشكل الذى يطور به لغة الماضى ويعمقها في (جسد) النص المعاصر ، على حد قول بارت ، حين رأى في النص (جسداً) ، ولم يكن عجباً أن نجد أنفسنا أمام عدد كبير من أولئك الشعراء الأول يتحولون حيثما نحو الانقصام التام عن أصول المفردات التراثية في تاريخنا العربى . ولعل أكثر هؤلاء استخداماً للألعاب الشكلية في اللفظة ، والهبوط بها إلى آفاق اللغة المحكية أو اللهجة العامية في الشارع ، كان صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى في محاولة للاقتراب من الجماهير في فترة التحولات الحادة في تاريخنا . وعلى الرغم من أن عبد الصبور نفسه أقلع عن هذه اللغة في الفترة الأخيرة من حياته ، وعاد للحفاظ على جوهر اللغة ومفرداتها التراثية النقية ، فإن لغة « القصيدة - الأفيش » كما يطلق عليها طغت على شعرهم حيثند .

« والقصيدة - الأفيش » ، باختصار . . عبارة عن (كولاج) لقصاصات الصحف وإعلانات اللوحات التشكيلية والتشكيلات اللفظية المتباينة ، وقد عرفها الغرب منذ «إليوت» بخاصة في (الأرض الخراب) حين تكررت في مقطوعة واحدة من هذه القصيدة ثمانية ألفاظ تنكرها القصيدة العربية بخاصة مثل (التايست والشاى وعلب الصفيح والغسيل المنشور والأطقم الداخلية والجوارب والشبشب والمشدات) ، وما لبث « القصيدة - الإعلان » ان عرفت في قصائد مايا كوفسكى ، وإن كان قد عالج القصيدة في سياق الثورة الشيوعية . ثم عرفنا بعد ذلك كثرة ممن عرفوا هذه الظاهرة وحرصوا عليها من أمثال أبولليير الذى كان كثيراً ما يستخدم الجمل المتبدلة في السياق الشعرى ، وأيضاً كلاً من بروتون ولوتريامون ثم أراجون بخاصة . . والهدف من هذا كان انحناء للعقيدة الواقعية في الغالب ، بهدف الاقتراب من لغة المنشورات التى تُقرأ ، أو تُقال بصوت عال .

وما لبثنا أن عرفنا هذه الظاهرة وقد شاعت في قصائد صلاح عبد

ويرتحل
مشيعا بألف لعنة
وألف طعنة تدمى بها الأكف ، ترحف
ويقبل النهار (٣٤٩)

ويلاحظ أنه إلى جانب ما في هذا المقطع من سهولة في المفردات ، يلاحظ ، أيضا ، أن اللغة القديمة لم تبتذل ، كما لم تنهز بتحميلها للألفاظ عصرية تنتمي إلى اللغة المحكية أكثر من اللغة الفصحى الرقراق ، فضلا عن الروح (الجماعية) التراثية . ولم نعد في حاجة إلى تذكر دعوه عبد الله النديم - ضمن ما دعا إليه - إلى الخلاص من هذه الألفاظ التي تحاول أن تعتدى على حرمة العربية ، كما لم نعد في حاجة إلى أن نستشيط من الغبط لمن يدعو - كما هو الحال في بداية هذا القرن - إلى إخراج معاجم بالعامة لفهم اللغة الدارجة .

إن هذا المقطع يمكن أن يضيف إلى أفهامنا عدداً من الألفاظ المغسولة في وجدان الشاعر الواعي وتجربته الحرة ؛ إذ يلاحظ أن هذه الألفاظ ، التي لا تنكر ، قط ، تكرر في غيره هذه القصيدة ؛ وهي الألفاظ تزيد دائرتها وتمتد مساحتها كلما خرجنا من قصيدة إلى أخرى من أمثال (المزار / المنافع / العجلان / يطامن الخطأ / دعاء / الأسداف .. الخ) .

إذن ، فاللغة ليست قاموسية محددة ، وإنما ، هي ، شعرية ، مثقلة ، تكتسب قيمتها مما يجرى في (سياقها) من خلال الألفاظ المتواترة ، ومن حيث هي وسيلة يتحدد في (شفرتها) جسر اللقاء بين المرسل والمرسل إليه ؛ وهو ما يتم خلال الوعي بطبيعة اللغة العربية ، بخاصة ، ما تمثله من عبارات بليغة ما زالت تتميز عن غيرها من اللغات ، فضلاً عن الزخم الحى الرقراق ، فتلتزم الألفاظ لتشكل مزيجاً من التراكيب اللغوية ، والوحدات الشعرية ، والأحاسيس المركبة التي تنقل رسالة الشاعر .

ويستطيع فاروق شوشة من خلال هذا كله توظيف لغته بشكل أفضل من خلال إمكانيات اكتسبها من سعيه الدائب إلى التراث ومعايشته معايشة واعية ؛ إذ تلمحظ عنده عناصر أخرى مثل تنوع الجملة بين إنشائية وخبرية ، وبين اسمية وفعلية ، وبين حذف وإضمار . كما أن استخدام الشاعر لإمكانية التكرار في أكثر من مرة جعله يوفق تماماً في تركيبة الجملة وإيجاءاتها ، فلنر هذا التمكن متسللاً في نسيج مقاطعه الشعرية :

(١) - - - - -
- - - - -
زمان الذين يروحون لا يرجعون
زمان الذين يقيمون لا يبرحون
زمان جميع النوايا ،
فعجل وخل الطريق وراءك ،
إن الحبيب أمامك ، إن الظلال تُشير ،
الأصابع تمتد ، هذى المطى تسير ،
وهذى البطاح تسيل بأعناقها ،
وتدب الحكايا
- - - - - تظل قعيداً ؟

الشعبي ، فإن الفترة التالية التي أحدثت انكسارات أكثر وأعمق ، أحدثت انسحاباً إلى شرنقة الذات والوعي بالنسيج الذي تكون منه (الهوية العربية) ، فزادت نزعة التعبير بالكلمات الإيجابية - لا السالبة - وعاد البحث في الوجدان التراثي عن وسائل تجديده وتأصيله .

وباختصار ، لقد أدرك شعراء الموجه الثانية أن اللغة لم تعد عملاً فردياً أو - حتى - عقيدياً ، وإنما دخلت في مضمار المجتمع . كما أدركوا أن اللغة أو إيجاءاتها تعيش في الوعي (الجمعي) كما قال بارت ، أو اللا شعور (الجمعي) كما أكد يونج ، أو كما ردد عدد كبير من علماء اللغة والاجتماع من أمثال دوركهيم وسوسير ، ومن جاء بعدهما من كتاب البنائية خاصة في فرنسا في الخمسينيات . ومن هنا ، أدرك شعراء هذه الفترة التي يمكن أن نطلق عليها فترة الثلاثين (بين الستينيات والتسعينيات ..) ، أن اللغة تحمل عمق الموروث الأدبي . وإذا كان شعراء الجيل الأول قد أدركوا أنهم يقتربون من الجماهير حين تلمسوا اللهجة العامية - الشعبية ، فإنهم كانوا يعتقدون أن تلمس المستوى الأفقى دون الهبوط إلى المستوى الراسي يمكن أن يحقق أقصى درجات التأثير ، مما كان له الأثر السلبي في محاولاتهم ، ولتقرب أكثر من شعراء الستينيات .

لقد عرف شعراء الستينيات في مصر وسيلة التأثير الحقيقية أكثر من الجيل الذي سبقهم فلم يحاولوا الاقتراب من اللغة العامية قط ، واستنبطوا لغتهم الجديدة من بواطن القديم . ولم يكن الاختيار أو إعادة الصياغة ضرباً من النقل أو الوصل ، وإنما تم بوعي شديد من أجل (تعصير) اللغة العربية بالقدر الذي يتم به (تأصيل) هذه اللغة . وأبلغ دليل على هذا أن فاروق شوشة تغلب على لغته الشعرية مسحة تراثية عامة نجدها في أكثر من عنصر من عناصر التجربة الشعرية ، فهو يعرف جيداً أن اللفظة تستمد أهميتها وقيمتها من سياقها وليس من كونها لفظة مجردة لا يمكن أن تؤدي غرضاً منفرداً ، وهذا يترجم الانحياز الذي يذهب إلى أن اللغة العربية هي لغة نقية تراثية غير مكررة قط ، وهي لغة تحمل آثار المتنبي وأبي العلاء ، لكنها بالضرورة ، ليست هي لغة المتنبي وأبي العلاء قط ؛ إنها تحمل روح التراث ، ولا تحمل سمة خاصة من سمات أحد ممثلها . وهذا كله يمكن أن نجده في هذا المقطع :

أواه من بعد الديار واستحالة المزار
يا أيها المسافر الوحيد قف !
فالأرض غير الأرض ، والزمان خان
غادر الأحباب ،
صار الناس غير من هرفت ، فاسترح ..
تداخلت مواكب المؤدعين ، والمشيعين ،
والمنافعين عن بقاء لحظة من المرح
قد آن للعجلان أن يطامن الخطى ،
ويسترد من دعاء نفسه بقية مضمضة
فليس في نهاية الطريق غير هوة الأسف
وللغريب أن يثوب بعد رحلة الشتات والدمار
مغامراً ، بلا هدف
قد آن للظلام أن يبدد الأسداف عن صدورنا

تسائل صمت الرمال ، تحاور صوت المحال ،

أو يتساوى عندنا أن نبدا قصيدة أخرى بهذا الضمير :

من صميم الويل ، من جوع الليالي العاريات
نبئت دمعتنا ..

ملحاً ، بقايا من ثنات ..

فورة تغسل أحزان الزمان ..

تمسح الرعشة عن أهدابنا (٢٠٢)

فعل حين تدور لأولى حول الضمير الواحد ، تدور الثانية حول
الضمير الجمعي . وكلاهما ، الضمير أو الجماعة ، يتضام في ضمير
واحد في نهاية الأمر . وعلى هذا ، لا نجدنا أن تتبادل الضمائر في
القصيدة الواحدة ، مثل هذه القصيدة التي يتداخل فيها الضميران ،
التي جاء في مطلعها :

تنداح خيوط الليل ، فتشرق طلعتك الوسي

يارب ! حقاً ما أبصر ؟

قد عشيت عياني ولكن هاأنذا الخمس دري

أخطو

هذي عينك تدلان ، وتشدان

عينك النجم الثاقب ظلمة أحزان

فأعابن بعد زمان القهر شعاعات الفجر الأسى

.. (و) ..

لو نسأل الزمان ، ما الذي يقوله الزمان

ونحن أدري بالذي نصوغه في كل يوم مرة ومرتين

ومن هنا ، فإن تنوع الضمائر بين المتكلم والمخاطب والجمع يمكن
أن تمثل جميعها (سبيكة) شعرية واحدة ، تتباين فيها نقوش التعبير
الفني وجمالياته ..

فلنجاوز روح (التاصيل) اللغوي إلى روح دراسة (التاصيل) في
الصورة الشعرية بما فيها من مجاز واستعارة حركة فنية وما إلى ذلك .

٢ - (ج) الصورة الشعرية :

لأن الصورة من أهم سمات اللغة الشعرية ، فإن الاهتمام بها
يتباين بين القديم والجديد . غير أنها في جميع الحالات لم تعد مجرد
تفصيلات شكلية في القصيدة ، وإنما ، أصبحت تسهم مع غيرها في
تأكيد المضمون وتفسيره من خلال العلاقات الداخلية .

ولا يمكن قط تصور أية صورة نحمل بعداً واحداً من أبعاد التعبير
القيمي للشعر ؛ فالتعبير المباشر يظل ناقصاً ما لم يتطور معه التعبير
الإيحائي الذي يتولد من جملة المراتب التي تصنع الصورة .

والمبتدع لحركة الشعر الحديث منذ بداياتها في الخمسينات ،
يلحظ ، مدى الاهتمام الكبير بالصورة التي تمثل بعداً حيوياً في بنية
الشعر . غير أن هذا الاهتمام بالصورة - كاللغة - تلون بتجربة جيل
الرواد وارتبط بتطوراتهم . ويمكن أن نجازف بالقول بأن الجيل
الأول ، في المدرسة الحديثة ، وقع في أسر السهولة والتبسيط
في صياغة الصورة . فكما حاول شعراء هذا الجيل تبسيط اللغة إلى
درجه تنال من طبيعة الصياغة وكيانها ، كذلك ، حاولوا الهبوط
باستعاراتهم إلى قاع التعبير الشعبي . وكثيراً ما نجد صور عبد الصبور
والبيات تقترب من الثرية الفنية إلى حد بعيد .

(٢) هأنت !

رقة كما النسيم ، وارتجافة تزلزل الخلايا

وشاطئ منور بدا ،

بدا وغام في الضباب ،

غاب في تلفت الأسرار والخلفايا

قادمة ،

عائية خطاك ،

بركانا يفجر الضلوع والحنايا

هأنت !

والتقت - برغم عيشها - أزماننا

تصادمت أقدارنا ،

تناثرت جسورنا شظايا

ولم تزل عيوننا الغريبة الأطوار ، تثقب الظلام

تقتفى سبيل كوة إلى النهار ،

تلطم الجدار

ونلتقى مهزومة في صفحة المرايا ! (٣٤٤)

والملاحظ أن الشاعر هنا كرر في المقطع الأول لفظة (الزمان) أربع
مرات فقط ، كما راح يكرر في المقطع الثاني ضمير المخاطب
(ها أنت) مرتين . ونستطيع أن نرصد المحور المتوالي للفاظة
المكررة ، ونضعها في سياق التركيب اللغوي لنرى ، إلى أي حد ، كان
احتفاؤه باللفظة وجزالتها .

وقد يكون من المفيد أن نتوقف أكثر ، عند عنصر آخر من عناصر
التجربة الفنية في اللغة ، وهو عنصر (الضمير) ودلالته . هذا
العنصر يرتبط بطبيعة (الخطاب) الشعري عند الشاعر . فمن
الملاحظ أن تكرار ضمير (أنا) هو الغالب دائماً على الروح الغنائية ،
فتتحول تلك الروح الغنائية إلى علاقة حميمة بالوظيفة الانفعالية التي
يتميز بها الشعر الرومانسي بخاصة ، غير أن القراءة الثانية
(للخطاب) الشعري تؤكد لنا على أمر آخر ، هو تداخل ضمير
(أنا) بضمير (نحن) في مجال السلوك الرومانسي ، ويتحول
الخاص إلى عام ، الذات إلى خارج الذات الفرد والوطن ؛ الشاعر
والهم الاجتماعي . وكثيراً ما يضيع أثر ضمير (الشاعر) في ضمير
(الجموع) ، حتى يتحول ضمناً إلى جزء من الكل ، يعبر عنه
ويحمل خصيصته .

وإذا كانت الرسالة الشعرية عند الشاعر يصعب فيها الفصل بين
الداخل والخارج ، فإن الضمير ، في الحالتين ، يعبر عن موقف
واحد ، وعن استجابة ثابتة للهم الإنساني عبوراً إلى الهم الوطني .

وهنا ، يتساوى عندنا أن نقرأ قصيدة تبدأ بهذا الضمير :

متخلعاً عن كونكم أطير

عن وجه هذا العالم الموغل في الغرابة

لو كنت شاعراً في غير هذا العصر والأوان

لا تأدت فوق عصامة أو قبعة

و

- (٤) ترتبط الصور عنده بعدد من السمات التي تزيد أو تقل حسب تحديد السمات الخاصة للشاعر ، فسمه مثل (تراسل الحواس) نقل حتى لا نكاد نجد لها عنده ، بينما سمه مثل « المجاز » ، الذى عرف قديماً ، تزيد حتى لنعتقد أن شعره كله عبارة عن استعارة كبيرة .
- (٥) اعتماد الصور اعتماداً كبيراً على التعبير والحركة أكثر من الخيال ، وعلى الحالات النفسية أكثر من الاعتماد على عناصر الطبيعة ودواعيها .

أما عن تفصيل السمة الأولى ، فإنه يندر أن نعثر على قصيدة لفاروق شوشة تخلو من مشاعر الحزن أو الخوف ، غير أن الحزن أو الخوف ، لا بد أن ينتهيا إلى بعد ثالث من أبعاد التجربة الشعرية وهو أول هذه الأبعاد وأهمها . وهو ، بعد الحلم الإبداعي الذى يحول هذا الواقع إلى مساحة من الرومانسية التى يستشرف فيها أملا في غدٍ مازال في ضمير الشاعر .

وهذه الرومانسية التى ترتبط بالغنائية ارتباطاً كاملاً تتوسل بعدد من الأدوات والضمائر التى تحاول الولوج خلالها من عالم الغربة وقتامته . . باختصار ، فإن الضمائر هنا تصنع سياجاً يؤكد الصور المتتابعة ويؤطرها .

والضمير الذى يغلب على عالم قصيدة مثل قصيدة (الرغبة المعتقة) يتجسد في ضمير المتكلم / المخاطب ، ويتحدد خلال التكرار بما يتأكد به البوح الغنائى كما يتمثل في هذا الجدول :

ضمير المتكلم	ضمير المخاطب
كأننى	موسفاك
أبحث	لفتك
أحتمى	عطرك
أرتمى	
أنتمى	
أنساح	
لى	أنت
كأننى	عينك
جئت	
لى	بابك
لى	يداك
	يداك
	ترتجفان
	تستديران

وإذا كان النقاد يعيرون على الصورة في الشعر العربى القديم أنها تقترب من الصورة - (الحسية) والتعبير المباشر ، فإن جيل الرواد هبط إلى أسر السهولة . وفيها عدا بدر شاكر السياب ، يمكن أن يعمم هذا الرأى على شعراء الجيل الأول كله . أما شعراء الجيل التالى ، حيث جدد في تطور الصورة واستخدامها ، فقد حرصوا على أن تأخذ الصورة أبعاداً مغايرة تماماً . فبعد أن كان شاعر الخمسينيات يصطنع البساطة ويؤثرها ، راح شاعر الستينيات يرى في الصورة الشعرية انعكاساً للواقع ومرآة له ؛ فلم يكن يسمح للصورة في هذا الوقت بأن تختلف عن التجربة المعيشة ، أو تقع في أسر الأيديولوجية والعقيدة السائدة .

لقد حرص فاروق شوشة هنا ، على سبيل المثال ، على أن تكون الصورة انعكاساً صادقاً للتجربة التى يحياها في الوقت الذى لا تكون انتكاساً لعالم التراث وعبقه القديم ، لقد حرص على أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة طبقاً للتجربة التى ينقل منها والعالم الذى يمثل أحد شخوصه ، لم يعد النقل عن هذا العالم بطريقة (الطبوغرافيا) ولكن بطريقة (الإيحاء) حسب الواقع والرؤية المنبثقة منه ، لم تعد الصورة من الاستحالة بحيث لا تصور كما هى ، وإنما أصبحت استثارة لحالة وجدانية خاصة لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى ، إن الشاعر هنا لا يحاول أن (يرسم) ، كما إن الشعر لم يعد (رسماً) مزرعاً ، وكذلك لم يعد البيت الشعرى (نغمة موسيقية) مفردة ، لقد أصبح محور المعنى الشعرى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية ، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوى أولى لتكسبه على مستوى آخر ، وتؤدي ، بهذا ، دلالة ثانية ، لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول (صلاح فضل ، السنائية ، ١٩٨٠) .

لقد جاوز جيل فاروق شوشة الصورة الحسية في الشعر القديم ، والصورة البسيطة في الشعر الحديث ، إلى الصورة المركبة المعقدة برائحة التجربة ؛ إذ إن العالم المعيش زاد تركيبه بما طرأ عليه من أحداث عاتية على المستوى الاجتماعى أو السياسى .

وهذا لا يعنى أن الصورة عند الشاعر اتخذت لها طابعاً مختلفاً عن الصورة في الشعر العربى ، إذ شملت الصور الحسية والمادية والمعنوية ، غير أنها تفردت بكيفية خاصة ، لا تعود إلى التجديد بقدر ما تعود إلى البحث عن دلالات تعبيرية تتواءم مع العصر ولا تختلف معه . وهذا يعنى أن الصورة عند فاروق شوشة تميزت بسمات خاصة يمكن ترتيبها على النحو التالى :

(١) ارتباط الصورة الشعرية بالواقع ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن أن نجد صور الشاعر تؤدي وظيفة غير وظيفة البوح الغنائى خاصة

(٢) زيادة الصور (المركبة) بخاصة ، التى تبدو عليها سمات الإفراط فى تلمس التفرعات وهى لا تزيد في الرؤية الأخيرة عن تفرعات فى إطار التركيب وضرورته ، وهى سمة تذكرنا بكثير من العناصر الحكائية والدرامية عنده .

(٣) تتسم الصورة بهذا النسيج التراثى الذى لا يفترق عن الصورة الحسية ولا يتفق مع الصور المعنوية ، أى ، محاولة الحفاظ على روح التراث .

وراء خيط من النور يراه كالفجر الطالع ، كما رأينا من قبل ، ويراها
أحياناً أخرى كهذا الحلم الذى يمتد إلى السوراء ليتحدد التاريخ
والحاضر ، ليتحدد الواقع والمستقبل ، ليتحدد أكثر هذا الحلم
المشروط دائماً بالبحث عنه والعمل من أجله ، يقول :

أحلم ان تطيحنا رغبتنا المعتقة . .
من ألف عام وهى تنقر الجدار ، دون جدوى ، تنقر الجدار
حبيسة فى القاع من عيوننا المحترقة
وفى ظنوننا المعتقة
مسلوبة الرنين والصدى
عارية لم تستر ، لم تصطنع إزار
قد آن للغليل أن يروى
وللغريق أن يصارع التيار
قد آن للسجين أن يفك من قيوده وينطلق
كأنه إعصار
مادمت لى . . مادمت لى
فأجمل الأشياء أن نصارع الأقدار (٢٦٨)

وعلى هذا النحو ، تتعدد الضمائر عند الشاعر ، كما تتعدد الأزمنة
والأحلام . غير أنها فى نهاية الأمر لا تعكس حلماً نابعاً من ضمير الغربة
مصطبغاً بلونها القاتم ، وإنما تعكس هذه الغنائية التى تحمل دائماً
أسباب النهوض من هذا الواقع . إن أبرز سمات الشاعر ، هى
الارتباط بالواقع والانهاء إليه دائماً .

إن ، الغنائية - هنا - غنائية ترفض الأقول وتبحث دائماً عن هذه
(الرغبة المعتقة) بالخلاص ، وهو الخلاص الذى يتسرب فى بنية
الصور الشعرية ولا يكون إطاراً كاشفاً بالضرورة .

ويرتبط بهذا التراسل الإيجامى أن الصور عند الشاعر يغلب عليها
الشكل (المركب) ، تبعد عن بساطة التصوير كما فعل الجيل
السابق ، وهذا التركيب يعنى أمرين : كثرة الصور الجزئية فى المقطع
الواحد ، وتعميق الصورة الواحدة بشكل لافت ، سواء بالتركيز على
المراثيات المادية أو المعنوية . وهنا نتأكد لنا السمة الثانية .

لننظر إلى هذه الصورة المركبة التى يغلب عليها التشخيص ، وتزيد
فيها الحركة الدرامية بما يعنى أن الشاعر يقبض على صوره بتحكم
شديد . يقول فى قصيدة (حينا) :

توقفت سنابك الزمن
وارتعدت فرائص الذين يحملون بيرق الخلاص
واشتبكت أصواتنا فى زحمة الهتاف ، فى دوامة النباح ،
فى حشجة الصدور والأنفاس

فهذه صورة مركبة ، تتعدد فيها الأصوات ، وتتجسد الحركات
التي تتحول إلى واقع قائم حاد مسنون الملامح ؛ فالزمن يمثل بفرس
قوى تتوقف سنابكه - فجأة - عن الحركة ، فى هذا الزمن الذى تتتابع
صفاته فى بقية القصيدة ، على ، أنه ، زمن (مغرق فى القنامة)
و (مغرق فى السامة) ، و (الزمن الذى ينحنى على الصدور بشارة
عار) ، فى هذا الزمن يتوقف فجأة كل شيء ليتحول كل شيء إلى
(ليل مطبق) ، تحفر هذه الصورة الغارقة فى القنامة أيضاً حيث ترتعد

ويلحظ هنا غلبة ضمير المتكلم قبل ضمير المخاطب ، وهو
ما يوحى بدلالة التركيز على الذات وأهميتها فى القصيد الغنائية الذى
يتأرجح دائماً بين المشاعر القائمة ، والذى يتأكد من خلال الرسالة
الشعرية إلى (الحبيب / الوطن / الآخرون) ، أضف إلى هذا أن فعل
الماضى يتداخل مع فعل الحاضر ليصنعاً فى حركة متأرجحة بين الـ
واليوم ، هذه الصورة المتفائلة للغد . وهذا الموقف دائب الذهاب بين
الماضى والحاضر ، الذى يتأكد من خلال حركة يظل هو الغالب على
روح القصيدة ، بهدف الخلاص ، مع حركة البندول المستمرة
بلا توقف ، إلى تحقيق نوع من الخلاص .

وبين تبادل الصور الزمنية والصوتية ، الدالة ، تدور عدة من
الصور المركبة - تركيباً غنائياً - تكمل تفصيلات الصورة ؛ إذ ينتقل
الشاعر بين الداخل والخارج مستخدماً الضمائر ، متبادلاً مكانه بين
الأزمنة ؛ فهو يتوجه إلى الحبيبة متمثلاً فى ضمير المخاطب مستعيداً
(موسيقاك / لغتك / عطرك) ، ومتستكناً إلى (عيناك / موسيقاك /
يداك / ضحكك . .) ، وهو ما يعنى أن استعادة صور الحبيبة يتم فى
الوقت الذى يغلب عليه فيه روح الغربة وتداعياتها من مشاعر الحزن
والخوف ، ولتر هذا فى مقطع آخر يمكن من خلاله تلمس جزئيات
الصورة ، يقول :

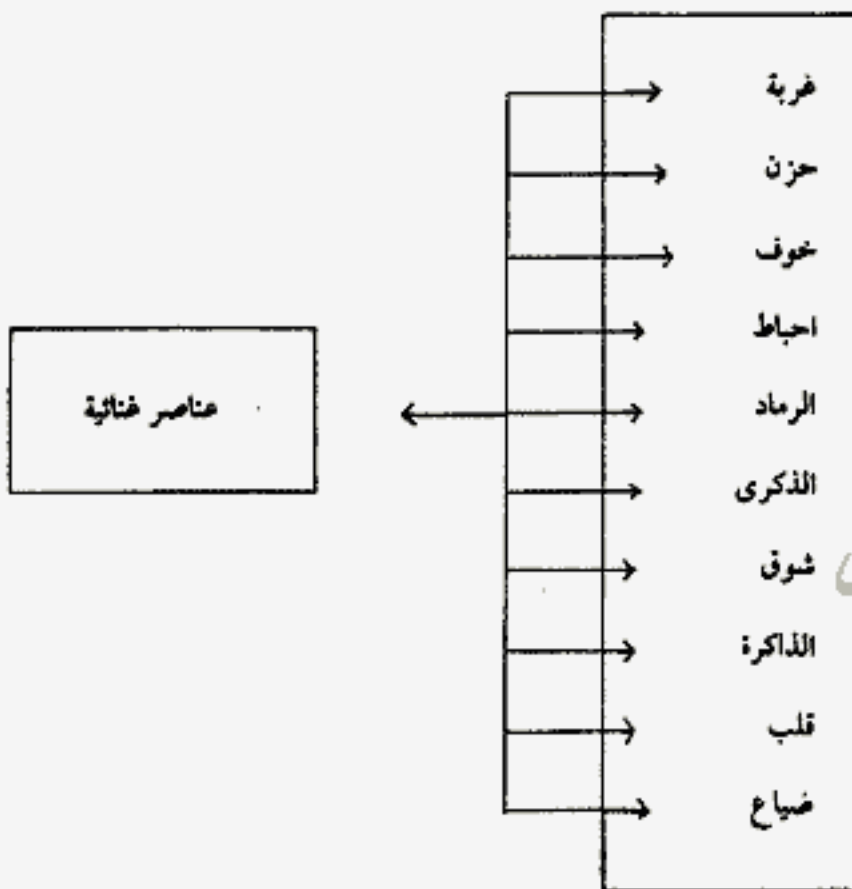
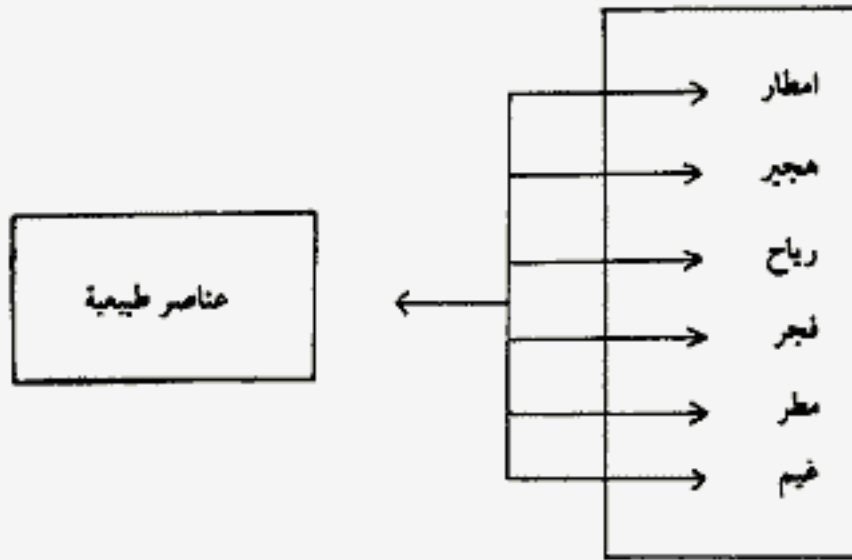
فى زحمة الوجوه ، فى تعدد الوجوه والأسماء
لا تخطيء العينان وجهك المضمخ المنعم البهاء
فى زحمة الأنغام ، فى دوامة السكون والضوضاء
لا تخطيء الأذنان موسيقاك حين تستدير لغتك
وأنت إيقاع ونبض كبرياء . .
فى زحمة الأنفاس فى تماوج الظلال والألوان
لا تخطيء الأنفاس ، عطرك الفريد فى النقاء
وأنت سحر باهر ونشوة افتتاح (٢٦٦)

والقصيدة طويلة ، غير أن أكثر ما يلاحظ فيها ازدحام هذه الصور
الآتية من رحم الغربة . وهذا التقابل الذى نلمحه بين الصور يؤكد
لنا حرص الشاعر على إخراج شحنته الانفعالية بين الواقع والذكرى ،
حيث يعيش فى زحمة الوجوه وتعدد الأسماء ولا يعثر على الوجه المضمخ
المعطر ، وحيث يعيش بين أنغام الكون وزحام ضوضاءه ولا يعثر على
هذه الموسيقى المميزة ، أو هذا الإيقاع الخاص ، إلى آخر هذه الصور
التي تتتابع لتدخل سياق زخم اللحظة الشعرية .

غير أن الشاعر فى نهاية المطاف يفضى أكثر فى تأكيد الغنائية
المتفائلة ؛ فهو لا يتوقف عند حد تبادل الصور أو الضمائر أو الأقنعة
وحسب . . وإنما ، يشترك من آن لآخر ، مع حبيبته كى لا تبدو
غنائيتها قائمة ؛ فمن الملاحظ أن ضمير المتكلم والمخاطب يتجاوران
معاً فى كثير من القصائد ، ولا يلبث أن يتداخل معهما ، بالفعل أو
المجاز ، الضمير الثالث - الجماعه - ، فمن العتب أن يظل الشاعر
ساذراً فى غيه ، حريصاً على نغماته ، دون أن يعي عيون محبته ،
ليشكو فيها ما يجد . إننا فى نهاية المقطع الأول نقرأ :

تسبح فى عيوننا على المسدى ضياء
وتسكب الأشواق فى أعماقنا . . نداء . .

وبعد الإيغال فى مشاعر الغربة وسراديبها ، نلثت فى نهاية القصيدة



وهذا يعنى أن الشاعر هنا يحتفى بالعناصر الشخصية أكثر من العناصر الطبيعية ، التي تستمد تعبيرها الداخلى من بلورة التعبير القيمي عند الشاعر ؛ وهو تعبير يجسد صورته دائماً من هذه الغنائم التي تعتمد على البوح ، وعلى الاحتفاء بالصورة التي تستمد جزئياتها من هذا الداخل بما يعكسه الخارج الحركى وليس الجغرافى بأية حال .

وثمة سمة ثالثة لا يمكن أن نفصلها بخاصة عن عناصر الصور الشخصية عند فاروق شوشة ، ونقصد بها الصور التراثية التي حرص عليها رغم إثاره الانحراف عن الصور الحسية المفرطة في الحس كما هو الحال عند شعراء العرب القدامى .

ولعل أهم ما يميز الصورة التراثية عنده احتفاؤه (بالأثر العام) في القصيدة ، فعلى الرغم من تسلل الصور الفرعية في نسيج القصيدة الواحدة ، فإنه يلاحظ أنه لا يخرج عن إطار عام في نهاية الأمر لا يجاوزه .

ويساعده في تحقيق هذا أنه أحد شعراء المدرسة الحديثة ، أولئك الذين يحرصون على (الوحدة العضوية) في القصيدة الواحدة بالتعريف

أعضاء الذين يحاولون البحث عن الخلاص وتختلط الأصوات : الهتاف ، النباح .. الخ .

وإذا كان الشاعر هنا يتحدث عن الصوت القديم ، الوحيد ، الباقي ، وسط هذا الزمن المغرق في قتامة وسأمته ، فإن هذه الصورة المركبة تتحول إلى رمز ، تتعمق في عديد من قصائده الأخرى ، تتغير الأمكنة أو الأزمنة أو - حتى - الضمائر - ولا تتغير هذه المرارة في الخلق ، فالرمز يتسلل ليحتل مكانه في أغلب قصائد الشاعر مثل هذه القصيدة التي يعنونها بعنوان (كان .. وكان) ، وفي كل مقطع يتلمس صورة فرعية من الصورة المركبة ليحاول العود إلى الماضى ليجتث فيه عن (معادل موضوعي) - كما كان يقول إليوت - للحاضر ، وإذا كان الماضى هنا معادلاً للحاضر لأنه يعيد صورته على شاشته من جديد ، فلنرى يبحث في هذا الحاضر عن وسيلة للخلاص ، فلتر هذه الصورة المركبة التي يحاول أن يجسدها في إطار الماضى :

كان الحفل الصاخب ينشب في لحم الغائب أظفاراً
وقواطع مسنونة

والكلمات الوالغة العطشى للدم
تناجز أقنعة السادة من فرسان الهيكل
دقوا بسنابككم إيقاع الموت ،

ولحن الصرخات المجنونة

الكلمات الطلقات تتر

الكلمات الكلمات تخور

الحفل الوحشى يبارك باسم الهيكل ،

باسم طقوس الرب ذبيحة هذا اليوم ،

يقدمها قربان ولاء مسعور

الكلمات الطلقات تمور ..

ويغور التنور

تختلط الصوت الواحد ، ينشق ، ويصبح أصواتاً

تتقاذف لعبتها

تشابك

تلتحم الأيدي ،

تنهار حدود اللعبة ،

ينهار السور

هذه صورة مركبة واحدة ، وهى كذلك عدد من الصور المتفرعة في صورة كبيرة ، يصعب علينا أن نللم جزئياتها هنا وهناك ؛ ففى هذا الحفل تتجول الأظفار العطشى في لحم الغائب دون مراحة ، وتتحوّل الأشياء الباطنية إلى قواطع مسنونة والكلمات والألحان وأشياء كثيرة إلى أقنعة وسنابك وطلقات تمور .. إلى آخر هذه الصور المتلاحقة.

والمدق في هذه الصور يلحظ الصور التي يغلب عليها الطابع الشخصى بما فيها من غربة ، وما يتفرع عنها من مشاعر الحزن والخوف وما إلى ذلك ؛ إذ إن الصور عند فاروق شوشة تنوع فيها انعناصر بين حسية وطبيعية ، غير أنها في نهاية الأمر تتحول لتسقط بثقلها الغنائم على البوح الرومانسى ، أى ، البوح الذاتى في المقام الأول ، ولتر هذا في الأشكال الآتية :

كاملة ، سواء جاءت مباشرة أو ضمنية . وقد يكون من المفيد أن نثبت بعض هذه الاستعارات قبل أن نفصل دلالاتها :

- ١ - هل تطفئ غلتنا الكلمات
هل تملك أن تحملنا ، أن تجعلنا . .
أن تروينا في لحظات
هل تملك أن تدفئنا
ما عادت تسقى شفيتنا . .
ما عادت تكفى قلبنا . .
ما عادت تطفئ هذا العطش المسور (٢٩٩/٢٩٨)

- ٢ - ماذا ، لو تمطرني عينك بألف سحابة شوق !
وأنا كالعابد في المحراب بقايا توقي
أرشف ما يساقط من ثمرات القلب (٣٠٠) .

- ٣ - وقلنا : نحمل التذكار والامس الذي فاتنا
وجرحا خلف ماضيها دفنا
لعل يديه تنسكبان أفراحا وميلادا
يعيد الصحو والأنفاس للوهم الذي ماتا
ولكننا حملناه
وقلنا : نسأل الخلان عن شيء نسيناه
لعل الصفو يعوزنا .

الذي عرفها به النقاد القدامى ، فعلى الرغم من نظمه (للقصيدة العمودية) أيضا ، فإنه لا يقع في أسر المفهوم الذي يحدد لكل بيت أو أكثر في القصيدة الواحدة معنى يختلف عن غيره من بقية أجزاء القصيدة ، وهو ما يحرص عليه أيضا في الشعر التفعيلي .

فلنر هذا في قصيدته (العيون المحترقة) ، يقول في المقطع الثاني :

الشوق بحار ومدائن
الشوق عيون مسحورة
أطياف تولد كل مساء
وترف بقايا أسطورة
شيطان بلاد مغمورة
الشوق قلاع وسفائن
تمخر هذا البحر المائج في قلبي
يحملني
مادامت عينك جناحي المزهوين
بتقلبي
للوعد الضامن في شفتين
يعدن
لا أدري كيف وفيم وأين ! (١٩٣)

إذ يلاحظ أنه يمضي في سياق دائري ليحقق وحده الأثر (الشوق بحار ، لا يلبث أن يغمر الساق، الدائن ، الم ، ساق حيدا ،



مركز تحقيقات تكمية في علوم العربية

أفردت وحدك ، هذا الظلام اللعين عباءة حزن
حوالك ترحف ، تلتف ، يقمى عليك وينشب
فيك أظافره الممجية ، مخضوبة
بسواد النجيع ، الظلام
اللعين يعيش ، مازلت وحدك تلهث ، أين المفر ؟
أمامك هول الدروب ، وخلفك ؟
ويلاه ! مازلت تنشد نجم السلامة !
وها نحن بعد اللهاث وصلنا ،
وبعد انقشاع غبار المعارك ،
بعد انقضااض السباق ، نعود شمالة كأس ، (٣٦٥)

ونستطيع أن نشير إلى أغلب قصائد الديوان لنلمح روح الشاعر من
خلال صوره الشعرية ، حين تصبح كلها صوراً شعرية تتفرع وتتجزأ
لتكون في إطارها العام (قصيدة واحدة) ، أو صورة شعرية واحدة .
ويمكن أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة ونترك لفظته القارئ التأكيد من
ثبات هذه السمة في الصورة الشعرية عند فاروق شوشة :

١ - عندما يحتاجنا الحزن الرمادي
ونقمى في زوايا القلب ، مكسورين ،
نجتر الحكايات القديمة ..

فاغنم من العمر صفاء لحظة الحياة
مغموسة الأكثاف في الكفاف
ولا تكن عبدا لوهم الذهب الإبريز
ونحن في الطريق ، ثمضغ الكلام والملال
في انتظار ما لا يحىء (٣٦٨) .

٣ - كان الشجر الساجى في عينيها يبكى
تساقط أمطار الشجر ،
وتخضل جراح وثدت خلف السممت المتماسك ،
عمرأ طال ،
الشجر الباكي يرحل ، يسحب أستارا كانت ،
وظلالا شوهاء
ويكشف عمق الهاويتين الجاحظتين ،
الفاغرتين فما معتلا ، لا يحكى
ماذا بعد من الأيام ؟
الشجر الساجى نام
وانطفأت جذوات النعمة في القلب المفرور
وتهبأت اللحظة للإغفاء ، فمن يدري ما طول الغفوة
ما عمق الذكرى السوداء !
١٢٠٠ ١٢٠٠ ١٢٠٠ ١٢٠٠ ١٢٠٠



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسلدى

فالحوف جاثم على صدورنا ، يجوس في دماثنا . .
وملء ساحة الظلام . .
الحوف جاثم . . ولا مفر
تسألني مرتاعه العينين ، جازعة
عن قصة الحرب ، وعن ويلاتها الرهيبة . .

ومن ترى سيتصر ؟
وكنت يومها العثم الحروف ،
صانعا منها حكاية عجيبة . .
وصورة مخيفة للويل والثبور . .
وأقرا الصحيفة التي أتى بها أبي
مفسرا خطوطها الحمراء والسوداء
و خاطري مفزع يدور . .
« الحلفاء يزحفون »

ولا يلبث الشاعر أن يعود مرة أخرى ، إلى زمنه ، ليحاول رسم
(بورترية) للشاعر الألماني المعروف ، جوته ، يقول :
رأيت « جوته » العظيم سائرا بختال في (فايمار)
تحت ظلال الزيزفون
بصافح الزهر ويسمع الأشجار
وينتقى من باقة الصبايا
زهرة الريفية الوديعه .

ويظل الشاعر سادرا في وصفه لشاعره الألمان في بكائه في
معسكرات الاعتقال ، وفي أفران النازي ، وفي البكاء والصباح .
ويعن الشاعر أكثر في حاضره ، فيلجأ إلى تثبيت (الكادر)
للحريثات أمامه ، ويضيف إلى هذه الأشكال الدرامية شكلاً درامياً
آخر حين يضيف عنصر الحوار بينه وبين زميل آخر ، وبين هذه
الأصوات المبهمة الآتية :

وتتعدد خطوط الجمل اللحنية في ثنايا قصائد أخرى كثيرة ؛ فهو
يحرص أحيانا على أن يضع مقاطع قصيدة واحدة من خلال ثلاثة
تنويعات على لحن واحد (فهو يضع لكل مقطع عنوانا جانبيا (وجه
مدينتنا/صف شعورك ، أسائلكم) ، في وقت يجعل لكل مقطع صوتا
عروضيا مختلفا حسب حالة البوح الشعري ، ليمضي اللحن كله في
شكل (كولاج) تتباين فيه الأشكال والشرائح ، ولكن لتتشكل
في المنظور الأخير لوحة واحدة .

وهو يحرص بعد ذلك على تنوع الحوار وإثرائه في القصيدة الواحدة
مثل هذه القصيدة التي ترخر بالنداءات والإجابات ، والتي توضع حيناً
بين القوسين ، وحيناً آخر خارج فضاء التحديد ، ففي قصيدة مثل
(المغنى . .) نقرأ مثل هذه العبارات .

(كان يغنى/يُغول في صحن المسجد/يجار بالصمت المخنوق ،
ويجهش بالدمع الأسود/ينسكب الحزن ، وتنغرز اللحظات القاطعة
النصل ، /تغوص السكين ، الرأس يسيل ، الرأس يجيل/الخطو
المشدود المتوتر يصغى ، يتأقل . . يدنو من قلب المشهد/نغمه
الصوت تبين ، ترقد : /يثر ، /مكة ، /ومحمد/ضائعة في سيل
العجمه ، في لفع مباخر وعطور/ياالله . . /صوت يتردد في الصحن
المهجور/فتميل مآذن توشك أن تركع/وتثن منابر - كانت تسمى
صوب إمام الدنيا والدين/ . .) (١٩٩) .

عليها الحركة أكثر من أسداف الخيال أو الأشباح الوهمية .
وقبل أن نتوغل في البنية التراثية بشكل مباشر ، لابد من وقفة
خاطفة حول بعض الصور الشعرية التي ترتبط بالصور الحكائية
ودلالاتها .

٢ - (د) الحكاية والبنية :

لقد كان استخدام القيم التعبيرية الحديثة في هذا الجيل أظهر من
الجيل الذي سبقه ؛ إذ حاول هذا أمل دنقل ، وما حاوله أبوسنه
وعفيفي مطر ، ثم جاء فاروق شوشة لتجربته الاعتماد على الشعر
الدرامي ، أو الحكاية ، في البنية الشعرية لتأكيد الصورة ، فراح
يستخدم تكنيك السينما ، ويُفقد من بقية تكتيكات الفنون السبعة
الأخرى .

ويمكن أن نجد هذه الظاهرة عند الشاعر كثيراً . فإذا استثنينا
المساحات الصوتية المحددة في شكل نقاط سوداء بين عدد التفعيلات
خلال سطر أو أكثر ، وبين كل تفعيلة وتفعيلة أخرى في المقطع
الواحد ، فسوف نعثر على عديد من هذه الظواهر الدرامية التي يمكن
أن نتوقف عندها كثيراً .

من أهم هذه الظواهر الاعتماد على الصور المتحركة والغنائية بشكل
لافت كما هو الحال في قصيدة مثل (تحت ظلال الزيزفون) ؛ فحين
كان الشاعر يزور جمهورية ألمانيا الديمقراطية كان عليه أن يقف أمام
وجه مدينه برلين المشوه - بعد الحرب العالمية الثانية - ليشير حديث
الحرب فيه كثيراً من كوامن الشجون ، فيقول في المقطع الأول :

هذا . . أخيرا . . وجهك المضرع الحزين
وجهك يا برلين . .

بعد انقشاع الحلم ، والدخان والسنين
دامعة العينين ، تنهضين من حطامك المهين
تتوجين بالسلام فجرك المنور الجديد
وتغرسين وردة بيضاء ، في حقول الطيبين الوادعين .

وتمسحين عن جبينك العنيد ، تارك العتيد
وتنفضين الظلم ، والدمار ، والأنين (٢٢٢)

والقصيدة طويلة ، ولا يكاد يمضي المقطع الأول الطويل أيضا ،
حتى نرى الشاعر في المقطع الثاني يتلمس في (الفلاش باك) الزمن
الغابر ، حين تفتح عين العدسة على الداخل/القرية المصرية ، وليس
الخارج/برلين الحرب ، فإذا نحن في مصر الأربعينيات وقد اشتجر
الخلاف واشتدت الحرب بين الحلفاء والألمان ، فتدق في ذاكرة الشاعر
أجراس الذكرى ، وتتسرب المرثيات :

أحلم . . في طفولتي . .
بوجه جدتي (حبيبة) . .

وكنت طول الليل ملء حضنها أنام
وفوقنا ، تساقط القنابل الثقال تفرع المدى
فنتصق . .

وأحتوى ، بقبض صدرى الصغير ، صدرها الكبير
كأنما أنفاسنا معا ، تذوب ، لا نحس أننا سنختنق

وفي القصيدة التالية مباشرة لهذه القصيدة ، بعنوان (في المصيدة)
تتكشف هذه العناصر الدرامية أكثر ، فلنقرأ :

- « من ذا رماك هنا ؟

وكيف تأرجحت قدماك بعض هنيهة ثم انحرفت

ونسيت يومك

والذى قد كنت تلهث خلفه

لما انحرفت

عارٍ

وصوت القوم يقبل ، خطوهم نحوى يثر

حشاي يسقط ، آه ياهول الفضيحة لا تعجل

كيف لى أن استر القبح المشين . الخ (٥٠٦/٥٠٥) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ في القصيدة نفسها ظاهرة أخرى تعمق من
الصورة متمثلة في هذا التكرار الموحى للكلمات ؛ ففي مقطع واحد ،
وفي مواضع بعينها ، تكرر كلمة (عارٍ) بإيثار درامى ، وفي موضع
آخر يكتب مقطع أكثر إيجاء ، ودلالة في هذا الصدد ، لنقرأ :

ونظرت لى ،

ونظرت

- « هل حقا إلى أنا نظرت !

وابتسمت عيونك ،

وابتسمت ، طربت ، باللحظة المعطاء

واهتزت يداك ، أشربت لى ؟ أم أن

أوهامى تخيل لى : أصدق ؟ لا أصدق !

أنت : وافرحى !

صعدت ، ركبت خلفك في الزحام دفنت رأسى

كنت أسند نشوق الكبرى بأنك لى

تبعتك (ص ٤١٠) .

وقد تكون أكثر القصائد حرصا على البعد الحكائى وإيغالا فيه
قصيدة (شاعر الرابطة) التى ننقل بعضها هنا :

ومرت عليك وجوه الأساطير

تنفخ فيها ،

تزوفا كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،

لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،

وحبكة لحن القرار ،

إذا انفعل القوم بالخاتمة

وما جوا ،

نشاوى التلهف -

منجذبين إلى مقدم الفاجعة

وفتلك أبطالك الفاتحون

ويصطرون ،

يخوضون هول المصير ،

ويلتحمون

على وتر فى رابطة !

وينهمر الدم :

تنطلق الصرخة الجائعة

لوهم البطولة ،

للفعل ،

للهمة الضائعة !

ويعلو النشيج ،

ويعلو الهتاف ،

ومازلت تصعد ، ترقى الخيال ، وتصعد

وتتسلل مشاهد القصيدة من خلال وتر الرابطة لتتري هذا (المونتاج
المتوازي) الذى يمضى خلاله فعل شاعر الرابطة (من حيث هو
فعل) ، وفعل شاعر الرابطة (ومن حيث هو معنى) تتزاحم فيه
الصور وتتراكم فيه النداءات والضمائر والجمل إلى غير ذلك مما يكون
من شأنه أن يعبر بالفنون السبعة خلال فن الشعر من خلال بعده
(الغنائى) ، بخاصة ، مما يترك انطبعا بأن القصيدة الحديثة وجدت
في الدراما أحد الحلول التى تؤكد ، أنها ، لن تمضى إلى طريق مسدود
في هذا الزمان .

وسوف تلح علينا الظاهرة الدرامية إلى مدى بعيد حسين نصل
إلى تأثير الصوت والترنم في البنية الشعرية .

٣ - (هـ) الرمز

يمكن أن نميز في صدد تحديد الرمز بين مرحلتين مهمتين في تاريخنا
الحديث :

المرحلة الأولى التى سبقت السبعينيات ، وهى المرحلة التى يتميز
فيها الشعراء الرواد في مدرسة الشعر الحديث ، الرمز وتوظيفه ، أما
المرحلة الثانية ، فهى المرحلة التى شهدت الإسراع نحو الردة إلى
السيربالية والرمزية التى تصل ، أحيانا ، إلى حد الغموض والإبهام .

ويلاحظ أن ظاهرة الرمز في الشعر ، بخاصة ، تختلف عنها في
القصة أو المسرح . ففي الوقت الذى راح يغفو فيه أغلب شعراء
السبعينيات - من الموجة الثالثة - في هذه الميتافيزيقية التى التمسّت في
المغامرة الشكلية و (انفجار) اللغة ، كما يقال ، ملاذا لهم من هول
التغيرات التى صكت أذهانهم منذ هزيمة ٦٧ ، فإن كتاب المسرح
والقصة القصيرة ، بخاصة ، لم يستسلموا لهذه الحالة . بل يمكن
الإشارة إلى أن كتاب المسرح والقصة في هذه الحقبة الأخيرة قد تخلصوا
من حالة (الوجودية) التى عاش فيها أقرانهم من كتاب الشعر ،
وراحوا يلجون آفاقا جديدة لا تفتقد الرمز ، ولكنها لا تغلو فيه قط .

ومن هنا نستطيع فهم شعر فاروق شوشة بوصفه أحد شعراء
الستينيات ممن عاشوا مرحلة ما قبل الهزيمة - ٦٧ - فأرهبوا لها
واكتسب شعرهم نوعا من الرمز التصريحي أو الضمني ، ثم استمروا
يبدعون فيها بعد مرحلة الهزيمة فاكتسب شعرهم لونا من الرمز الذى
يقترّب من الغموض الفنى وليس الغموض الذى يؤدى إلى القناتمة ،
ويدفع إلى الإبهام .

ولقد تعددت مستويات الرمز عند الشاعر هنا في أكثر من مستوى
يتواءم مع الفترة الزمنية التى عاشها ، وعبر فيها عن عالمه الفنى
أو الدلالى .

وإذا امتنينا المستوى الصريح الذى يمكن الآن نجده كثيراً في شعر

ويرسم المقطع الأخير صورة صادقة رامية إلى الغد في منتصف الستينيات:

أجناسنا شتى .. حديثنا شتات
لن يسمع الذي تقول من سمعته يقول
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات
ولن يمد طرفاً من حملته وفات
فكل ما تبقى في أكفهم فتات
وليس ثم ساحة .. ولا دليل
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنهم ، بكأوك اليتيم أغنيات ! (٧٩)

والبحث عن صوت قديم في زمن قديم (= غثيان الجديد ومأساته) ، يتحدد لدى هذا الشاعر أكثر من الجيل الذي سبقه . فبينما كان الجيل الأول يحيا في (غربة) هذا العالم الذي صنعه في الغالب ، إليوت ، على المستوى الفني ؛ وهو ما يعني أنه عالم يتسم إلى الذاتية التي ترتبط بهاجس مؤداه ، أنه مهما حدث في هذا العالم من بؤس وضياح واستلاب ، فإن حركة الواقع المرتبط بالقصيدة - داخلها - تشير إلى حتمية انتصار الإنسان . هذا هو الجيل الأول . أما هذا الجيل ، فإنه لم يكن يسيطر على مثليه سواء أكان أدونيس أو بلند الحيدري أو السياب بعد تحوله إلى الماركسية ، ثم فاروق شوشه في مصر .. لم يكن يسيطر هذا الإحساس الذي يرتبط بالذات ويتمدد فيها بأية حال .

لقد استطاع الشاعر المصري ، بمعزل عن عقيدة تفلسف الأشياء ، أن يعي واقع هذا العالم العربي المتشردم ، واستطاع أن يترجم هذا الواقع ، ليس على مستوى (الوجودية) أو (الملل) ، وإنما على مستوى الحلم ، أو (النبوءة) التي جهد أن تصل إلى أسماع مواطنيه : أجناسنا شتى .. حديثنا شتات .

ونستطيع في قصائده التي أعقبت هزيمة ٦٧ مباشرة أن نراقب كيف وصلت درجة الخوف من العدو والتمنيؤ به إلى ذراها . ففي قصيدة مثل (فلتنزل الستار) !! ترى كيف انتهى الشاعر انتهى إلى مشارف الهزيمة (ماديا) قبل أن يصل إليها الوطن ، في وقت كان الإعلام العربي لاها بمعاركه الموهومة بين عدو يقظ ، وشعب غافل . يقول الشاعر في المقطع الأول :

يوماً خرجنا
نحمل الحياة في أكفنا ..
ندبة وجوهنا بنمسة الأمان
نجمع من حصي الدروب كهفتنا
ومن معاول الشتاء قمحتنا
ونوصد الطريق في مفازة الأحزان
يالسذاجة الخطى وغفلة الصديق ؟
نسأل كيف غاب قاطع الطريق !
وأخطأت صدورنا يد الجبان
وكيف لم تشعل أصابع الزمان
لواعج الأحقاد .. والحريق ؟
كيف نجونا من تعدد الوجوه والألوان

الشاعر هنا - إذ تقتضي الضرورة الفنية العبور عليه إلى مستوى آخر - فسوف نجد أنفسنا أمام المستوى (الفني) ، الذي يرقى إلى مستوى (الدلالة الفنية) للنص ، وهي دلالة عامة يمكن أن نجدها في عديده من قصائده ، وبخاصة ، تلك التي كتبها في الفترة التي سبقت هزيمة ٦٧ .

ويتبلور الرمز عنده في الفترة الأولى على شكل (نبوءة) ، دفع إليها هذا الواقع المرير بما فيه من دواعي الخوف والإحباط ؛ ليسهم في استشفاف الآتي . فإذا بالنبوءة ، تصبح ، الحلم ، الوحيد ، الذي يمكن الفرار إليه من هذا الواقع . وهذا الاستشراف يمكن أن نجده في عديد من قصائده في هذه الفترة التي بدأ منحني الالتقاء فيها يهبط منذ بدأ النظام حملة اعتقال ضخمة ، ضمت فيمن ضمت عدداً كبيراً من المفكرين والمثقفين الذين وجدوا أنفسهم في السجون عام ١٩٥٩ ومالبت أن راح الانفصال عام ١٩٦١ يعصف بكل مرآء الحلم إلى الغد .

وفي هذه الحال التي يمتزج فيها الحدمس بالغربة ، نجد الشاعر ينظر إلى الحاضر على أنه من بواعث (الأزمة) التي توشك أن تلحق بكل شيء ، بل ويمكن القول بأن الشاعر في هذه الفترة المبكرة من الستينيات تمثل الأزمة الآتية في صيف ٦٧ ؛ فقال في قصيدة طويلة بعنوان (دعوة إلى النسيان) :

وواعجبا .. تبدل ما صنعناه
فامسى محض تذكار وصرنا بعد نخشاء
دموع بكائنا .. من ذا يكفكف فورة الطوفان
ويمسح وجهنا المظموس بالعار
ويحملنا على كفين صامدين للنار
وغافرتين .. للنسيان (٧٣)

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة التي تؤكد الدلالة الضمنية لما يحدث وما سوف يحدث . والرمز هنا لا يكمل الصورة الفنية وتداعياتها بقدر ما يؤكد الدلالة ويعمقها . يقول في القصيدة التالية مباشرة وقد اختار لها لون الرماد (تحت سماء رمادية) بما يصور دخيلة الشاعر ودرجة القتامة داخله .

يا لي ! ..
وقد تقصفت على سياجنا جدائل المشيم
وانهار ما خلناه مرة عزاءنا
لما عرفنا صوته ووجهه الدميم
فلم تعد تشدنا سيقاننا
يؤودنا العبء الذي رمى بنا (٧٣)
نسوخ في مخاضة الشتاء
فتنحني ..
مكابرين .. تمسك الهواء
عارية ظهورنا
تلسعها سياط كبرياء
ياويلنا وأوجه الإساءة لا تريم
لو كان يجدي مرة حديثنا العقيم !
من بعد أن تمزقت وحشرجت حلوقنا
لعله يعود صوتنا القديم (٧٣)



يوما خرجنا
شوقنا الطفل يداعب النسيم
وبنت السلام في دروبنا ..
وحين عدنا ..
لم يكن يهتز في جرابنا القديم
غير بقية من الأسى
وهيكل من الرجوم
وغير بسمة تساقطت

(١٣٣ ، ١٣٤)

الدين ، المتنبي ، سيف الدولة ، أبو العلاء المعري ، عبله ، الشيخ
نظام الدين .

ولعلنا لا نغالي كثيرا إذا اعتقدنا أن (المتنبي) ، على سبيل المثال ،
وصفه شاعرا عربيا له موقف ، مازال يعيش بيننا حتى اليوم . ويمكن
أن نستعيد التاريخ - تاريخ المتنبي وتاريخ الشاعر - لتأكد أن قاسما
مشتركا يجمع بينهما فيما يتمثل في هذا ، الزمن العربي الرديء . وليس
بعيدا عن هذا ، دلالة الامكنة التي تسرد كثيرا عنده : حطين ،
صفين ، نابلس ، عمورية ، معرة النعمان ، السند والهند ، ما وراء
النهر ، قرطبة .

لقد كان على فاروق شوشة أثناء صدامه مع واقع المدينة « الغث »
أن يرتد (لا شعوريا) إلى واقع المدينة « الحلم » ؛ ليرى في جذور هذا
الواقع رموزا تراثية مازالت تسرب في أعماله ، وتعامل مع واقعه
بعيدا عن إغراء الرموز الإغريقية أو المؤثرات الغربية والإليوتية .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن كثافة الرمز قد تصل بنا
أحيانا إلى درجة من الغموض الشفيف . لكن بإعادة النظر ، يتأكد
لنا ، أنه لا يصنع بينه وبين (جسد) النص جدارا بقدر ما يضيف إليه
ستارا من الغموض الذي يؤكد الضرورة الفنية .

على أن هذا الموقف يتواءم كثيرا مع طبيعة العصر الذي يحيا فيه ؛ إذ
لم يصل في هذا الرمز إلى درجة الوضوح الذي عرف به الشعر
الكلاسي ، وإنما إلى درجة الغموض الذي دفعه إليه عصره .

وهذا لا يرتبط بالعصر بقدر ما يرتبط بطبيعة القيم التعبيرية التي
يدفع إليها العصر ؛ فلم تعد القصيدة في هذا العالم الجديد تهتم
بالمعاني المجردة وحدها ، وإنما ، أصبحت ، تمثل حالة (مركبة)
أي ، به إحكام حالة تترجم الواقع والأخيلة والمجازات والصور
الشعرية إلى ما يمكن به إحكام حركة المد الفنى والوصول به إلى لحظة
الدورة .

وهذا يعني أن فاروق شوشة لم يقترب ، قط ، من غموض
السبعينيات ونخبها ؛ فالغموض لديه كان يتميز بأن له (وظيفة) ،
ولم يكن بالضرورة (غاية) ؛ كما لم تسلمه هذه الحالة (الفنية) إلى
حالة من العزلة كالتي عرفها بلند الحيدري وتوفيق صايغ من الجيل
الذي سبقه .

٢ - (و) التراث

لم يكن ميل جيل فاروق شوشة إلى التراث بالقدر الذي بدا عند
البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، أو - حتى - جماعة أبو اللومين
قبل ، وإنما حرص أكثر على (تأصيل) عناصر هذا التراث ، متخذاً
هذا الموقف ، من منطلق الانتهاء الفنى والفكرى .

والسمة العامة عند الجيل السابق - كما أسلفنا كان التأثير بالأسطورة
الغربية ، وبالتحديد الإغريقية منها . ونستطيع أن نراجع أعمال هذا
الجيل لنلاحظ زخم الإشارات والاستشهادات التي تنتمى لغير التراث
العربي ؛ فصلاح عبد الصبور في قصائده وكتابه (تجربتي في الشعر) ،
وأدونيس في (محاولة في تعريف الشعر الحديث) و (زمن الشعر) ،
والبياتي في قصائده الأولى بخاصة ، وتجربته الشعرية التي كتبها ،
ونازك الملائكة في بدايات ديوانها (شغايا ورماد) ، ونزار قباني في

بقية القصيدة يمكن أن تضع بين أيدينا عددا من الإشارات الرمزية
الصریحة ، تمتد مع تكرار بعض حروف الروى ، وبعض الأصوات
والحروف ، بشكل نستطيع عممه أن نخلص به إلى العلاقة الداخلية
القائمة بين المدلول والمنطوق ، كما نستطيع مراقبة تفعيل « الرجز » من
حيث حركات الإشباع مما يستلزم الوقف عندها قبل إكمال البيت ، أو
تعمد إلى بتر التفعيلة ، أو ما إلى ذلك .

ثمة أمر آخر يؤكد اختلاف الرمز عند الشاعر عن غيره ؛ وهو
اختلاف تؤكد تجربته الذاتية التي تمتد لتحتوى تجربة الوطن ، وتطوى
تجربة الكون وهمومه . إن فاروق شوشة ، الذي جاء إلى القاهرة يحمل
في أعماقه طفل قرية (الشعراء) ، كان عليه أن يحمل هذه التجربة
الأولى محل التجربة التالية العاتية في المدينة .

ولأن هذا كان صعبا ، فقد كان عليه أن يبحث عن مساحة مشتركة
تمكنه من العيش في المدينة دون أن يفقد القرية ، وأن يمتلك المدينة
والقرية معا !

كان عليه أن يبحث عن القرية في المدينة أو أن يشتب بها .

ولأن رواسب التجربة الأولى مازالت ثابتة في كيانه ، فلم يكن
ليستطيع أن يستبدل بها تجربة أخرى من هذه التجارب التي دفع إليها
كثير من رواد المدرسة الحديثة ؛ فهو لم يكن ليستطيع أن يجارى -
كبعض شعراء الجيل الأول - رموز إليوت و (معادله الموضوعي) ،
ومن ثم ، لم يجد أمامه غير الارتداد ثانية خلال رموزه الشعرية إلى قرية
الشعراء .

وبشكل مباشر ، لقد أصبحت القرية بما تمثله من رموز (عربية)
ثرة ، هي المعين الذي راح يرتشف منه بعض خطوط السيرالية
الدلالية بخاصة .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نطابق ببساطة بين عديد من الرموز
المباشرة أو غير المباشرة ، الجزئية والكلية ، التي ترتبط جميعها بالتراث
العربي الذي يستمد بنايحه من البكارة الأولى في القرية المصرية . ومن
هنا ، لم يكن غريبا أن نلتقي بعدد من التعبيرات التراثية أو الأسماء
أو - حتى - الأماكن . إننا نقرأ في شعره عبارات عربية خالصة مثل
(ألود بيابك / يعول في المسجد / سنابك الخيول / صهوة ذاك الحلم)
كما تعددت لديه ألفاظ الفارس والحصان والخيمة وشيخ المسجد أو
(شيخنا الجليل) كما ردد كثيرا . كما تقترب أكثر عند إحلال
الشخصيات محل المعاني التي يريد تأكيدها ؛ وهي شخصيات تنتمى
أيضا للتراث من أمثال : أيوب ، السندباد ، أبو تمام ، صلاح

٢ - خلق الأسطورة الحديثة ،

وقد كان استلهاهم الأسطورة العربية متصلا بصفة خاصة بما توأم مع إبحاره إلى الذات . كان يتوسل في هذا بمعنى عام له هدف ثان أو (كود) ، يستخرج من إجماعاته المتباينة . وقد كانت الأسطورة ، كما يقول بارت ، لها نظامان من العلامات ؛ أحدهما لغوي ؛ وهو الكلام الذي تستند إليه الأسطورة لتبني نظامها الخاص ؛ والآخر ما أسماه ما وراء الكلام ؛ فهو (خطاب) لغوي آخر عمل اللغة الأولى ، وعلى هذا ، يجب التنبيه إلى هذه العلامات الخفية التي تراسل دائما بين الأسطورة وما وراء الأسطورة .

ورغم أن بارت أكد على ضرورة الربط بين المستويين : العلامة واللغة ، فإننا أثرتنا هنا أن نعالج شعر فاروق شوشة على أنه مادة أيديولوجية فقط ؛ وهو المعنى الذي تستنبطه من البنية الفنية لا الدلالية .

ونستطيع أن نجد في (أيوب) أولى هذه الأساطير التي ولج إليها الشاعر منذ فترة مبكرة . ولأن الأسطورة لها علاقة خاصة بحالتها غير العلاقة الأولى ، فإننا يجب أن نتنبه ونحن نقرأ هذه الأسطورة ، أو القصيدة ، (من سفر أيوب) ، إلى أننا نحيا في هذه العلاقة الخاصة التي تتماوج بين مستويات الذات والجماعة .

وهذه العلاقة الخاصة نعثر عليها في عدد من الملاحظات التي نجعلها فيما يلي :

- (١) استخدام ضمير (الجمع) قبل استبداله بضمير الحكى (المخاطب فيها بعد) .
- (٢) تبين الدلالة الشعرية بين الخاص والعام في السياق الشعري .
- (٣) التنقل مع تنوع الدراما بصوت مختلف في كل مرة ، وهو ما يبدو واضحا في تبين الشكلين : العمودي والحر ، والتباين بين كل مقطع وآخر .
- (٤) اتساع دائرة التعبير القيمي مما يؤكد التزام الشاعر بالشعر العمودي في البداية .

ولا نخفي الإشارة إلى قدرة الشاعر وتمكنه من أعارضه ورويه مما يمكن القول معه إنه حاول ألا يهبط إلى قاع المغامرات الشكلية الحديثة ، ومن ثم جاء حرصه على روح الموسيقى العربية .

وهو لا يتوقف عن بعث الواقع الساريخي أو الأسطوري في حاضره ، فهو دائم التنقل من السندباد إلى سيف الدولة إلى أبي تمام إلى أبي العلاء وغيرهم .

إن عنتره يحمل عنده الذات والكون . فعل الرغم من بحثه عن الحرية ، فإن الحرية في فقدانها تصبح رمزا عالميا للإنسان المظلوم :

يا عبل .. يا حريق
يا أملا رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هددته طفلا على مدارج الثرى
وحين شب ، شبت الحياة في عروق صبوق
منفتحا على رغائب الشباب وانطلاق زهوة التيم الشجاع
.....
يدعون : ويك عنتر القدام .. كن لنا

فصائده الأخيرة . يمكن أن نرى لديهم هذه الروح التي تتعامل مع الأساطير الإغريقية وخرافاتها . وامتدت دائرة التأثير إلى الغرب فدخل دائرة التأثير : إليوت ، وإدجار آلان بو ، وورد ورث ، وكولردج وغيرهم .

وقد انسحب هذا بالتبعية على اللغة والصور والحكاية وما إلى ذلك .

والجيل الأول يختلف في هذا عن الجيل التالي له في كثير .

فعل الرغم من أن فاروق شوشة كان قد تعرف على كثير من أساطير الإغريق (في الحب والجمال بخاصة) منذ فترة مبكرة ، كما عرف عددا كبيرا من الكتابات الغربية كسابقة ، فإن العود إلى الأصول العربية وأساطيرها كان الباعث الرئيسي وراء توجهاته الشعرية ؛ إذ حاول الابتعاد عن هذا العالم الغريب ، والاقتراب إلى العالم المتأصل في وجداننا جميعا .

لقد كان الجيل الأول يعتقد أن الانتهاء إلى التراث العالمي هو واجب الشاعر ، في وقت اعتقد فيه الجيل الثاني ، أن الانتهاء للتراث هو الهدف الأول والأخير .

ومن هنا فإن الانتهاء التراثي عند فاروق شوشة اتخذ أكثر من صورة ، سواء بدا هذا في التماس الأسطورة العربية أو التماس اللفظة العربية والحفاظ عليها كما رأينا ، وما تبعه من خصائص العبارات والمجازات ، ثم تبين الأصوات الفنية وتميزها .

وبدا أن الزمن التراثي الذي احتل المكانة الأولى في ذهن الشاعر كان العصر العباسي (زمن واحد) ، وتلاه زمن ميث ، يصل إلى خمسمائة سنة ، حتى جاء العصر الحديث ، فبدت إرهاصات التعبير الفنية الآن متسقة مع نشدان زمن آخر في العقل الجمعي (ليس في الواقع) ، تسلسل من خلال شعره ليرسم أملا ضائعا أو حلما يبحث فيه عن أمل ضائع .

وعلى هذا النحو ، فإن التجديد (= التأصيل) الذي راح الشاعر ينشده في القصيدة العربية لم يأت من فراغ ولم ينصب على عنصر الفنية فقط ، وإنما كان متسقا مع التمرد على الأشكال الدخيلة التي تمضى في رحاب التفرغ ، ولا تصب في تيار التراث . ومن هنا ، فإن تجديد البنية التراثية عند الشاعر ارتبط بعاملين : التمرد على الأشكال المعاصرة ، أو السابقة عليه في مدرسة الشعر الحديث ، مواكبة الواقع الدلالي الجديد الذي وجد نفسه فيه . فالهدف من تأكيد (تأصيل) القصيدة هنا كان لتأكيد صوت (الهوية) الاجتماعية أو القومية .

بتعبير آخر ، فإن إيثار الذات كان راجعا إلى الارتباط بروح التراث العربي في الوقت الذي كان راجعا إلى الارتباط بروح العصر والابحار فيه .

وسوف نرجى عدد من مظاهر المستوى الصوتي إلى موضع آخر ، لتتوقف قبل ذلك عند ظاهرة أخرى من ظواهر إيثار التراث ، وهي ظاهرة الأسطورة .

والعود إلى الأسطورة عند الشاعر أثر خطين مهمين :

١ - استلهاهم الأسطورة القديمة ،

راح يحتفى باللغة بوصفها رمزا لتأصيل الهوية العربية ، كما أن صوره الشعرية لم تكن لتحدث قطيعة بينها وبين التراث أبدا

٢ - (ز) الموسيقى

تشير دراسة شعر فاروق شوشة إلى الإفادة كثيرا من خاصيتي المقطع والصوت إذ إن نسيجه الغنى بوجه عام يؤكد على إفادته من حركة التفعيلة واختيارها . وبالنظر إلى طبيعة الاجراءات الفنية التي نلمسها نستطيع الوصول إلى أهم الملاحظات التي يمكن أن تبلور كل عناصر البنية الفنية عنده ، والتي تتسلل في نسيج شعره كله ، ومن أهمها :

(١) الإفادة من الجانب الدرامي في القصيدة ، على اعتبار أنه وسيلة ناجحة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسييتين ، وهو ما ينعكس في ازدواجية الصوت في القصيدة الواحدة .

(٢) كما حاول الإفادة من الجانب الغنائي لديه ، كذلك ، جهد ، للإفادة من النموذج السياقي - الغنائي - بالقدر الذي حاول به الإفادة من النموذج الاستبدالي - الدرامي .

(٣) حاول الإفادة كثيرا من تداخل الذات والعام في تلمس (رسالته) ، وهو ما يفسره استخدام كل الظواهر الفنية في أعارضه .

(٤) الحرص على القافية حرصا كبيرا ؛ وهو حرص يتواءم مع حرصه على المقطع ، بالقدر الذي حاول به الابتعاد عن الخيب تماما .

ولنخرج من الإجمال لنصل إلى تفصيل هذه الملاحظات .

فعلى مستوى الملاحظة الأولى ، فقد تحدثت عدة نقاط أكدت ولع الشاعر بإثارة للحركة المستمرة من خلال الصوت ؛ وقد بدا هذا واضحا خلال الجمع بين تفعيلة في الحشو وتفعيلة أخرى في الضرب ، واتخاذ وحدة عروضية من تفعيلتين بدلا من تفعيلة واحدة ، وأيضا في المزج بين أكثر من وزن كما سنرى .

وقد ساعد في هذا تطور الشعر الجديد وتداخل الأبيات بحيث تختلف كلية عن أبيات الشعر العمودي ؛ فطبيعة الشعر الجديد تعطي الحرية لصاحبها في توزيع الاضرب وإطالة الأبيات أو تقصيرها ، كما تعطيه الحرية في استخدام ثم تنوع اساليب التقفية واختيار ما يتمشى منها مع الموضوع .

ويمكن أن نرى انعكاس هذا في (البناء الدرامي) خلال ثلاث إشارات يمكن أن تكون ائتلاف الحركة الصوتية . وهذا الائتلاف كثيرا ما نجده في استخدام تفعيلة المتقارب (فعولن فعول) ، في حركتها المتأرجحة ، في الموضوع الذي يحاول صاحبه التغلب فيه على رتابة الشعر أو رتابة الإيقاع ويمكن أن نرى في قصيدة (شاعر الرماية) بوجه خاص ، أبلغ هذه الأمثلة ، يقول فيها :

ومرت عليك وجوه الأساطير

تنفخ فيها ،

تزوفا كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،

لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،

لعيلة المنى ، لعبس ، للعرب

لكل مظلوم . مطارد يقتاتته الحمام والظلام (٢٤٩ / ١٤٨)

ولأن الواقع التاريخي لا يكفي لتأكيد الواقع المعاصر ، فالشاعر لم يتردد في خلق الواقع الأسطوري ، أسطرة الحاضر ، بما يمكن أن يؤدي مهمته ؛ فبغداد يمكن أن تتحول الآن ، وعلى صوت انتفاضتها الحرة إلى شيء أشبه بالأسطورة :

شيء يولد كالأسطورة

يولد في أعماق بلادى

شيء ياعينى المبهورة

يتفجر في وهج الشمس

أرض صامتة تتكلم

كف بالأفراح تسلم (١١٥)

وتتداخل في النسيج التراثي كثير من عناصر الدلالة من طريقة الصياغة أو شكل الصورة أو تنوع الأصوات الموسيقية ؛ إننا نجده يستخدم الشكل الجديد ، على سبيل المثال ، فيجمع في قصيدة واحدة بين الشكل العمودي والشعر الحديث ، فلا تكاد نحس أنه يخرج عن الشكل التراثي :

أجيئك ،

مزدحما بالوعود ،

مضينا كدائرة البرق ،

منتظرا لانهمار السواقي ،

الأصق عريى بجدران عزلتك الموحشة



نلاحظ هنا روح التراث في النسيج الشعري ؛ فالوزن من (المتقارب) يتهادى بشكل محكم ، ويتقارب أسلوب الشطرين من التفعيلات التي تتداخل في جملة شعرية واحدة . وقدرة الشاعر هنا في نظم الشعر الحديث تؤكد قدرته في نظم الشعر العمودي لو أراد .

ويتبقى أن نشير إلى أن استخدام التراث عنده لم يقع في محذور التجريد أو التجريب كما فعل عديد من الشعراء المعاصرين ؛ فمن الملاحظ أن عددا كبيرا من أولئك الشعراء يستخدمون الشخصية التراثية أو التاريخية قناعاً منفصلاً تماماً عن الحاضر ؛ قناعاً يحمل اسم التراث ولا يحمل دلالاته ، مما يزيد الهوية دائما بين التراث والحاضر .

إن صلاح عبد الصبور ، على سبيل المثال ، راح يستخدم الحلاج ، في المسرحية التي كتبها بهذا العنوان بقناع مجرد ، بعيداً كل البعد عن عالم الحلاج التاريخي ؛ وإن حاول أن يتقمص قصة الحلاج من بعيد في وقت كانت فيه شخصية (الحلاج) - وهي شخصية تراثية إسلامية - تحمل زخما من المعاني لا يمكن تجاهلها قط . كما أن « أدونيس » راح يعلو في هذا المضمار أكثر ؛ ففي قصيدته التي تحمل اسم الحلاج ، لم يكن للحلاج في الواقع أية علاقة بمفهوم هذه القصيدة أو دلالاتها ، اللهم إلا ، باستخدام الاسم فقط ، بينما حاول فاروق شوشة ، حين راح يستدعي كثيراً من الشخصيات التراثية ، ألا يفصل بين الوجه والقناع .

وإذن نستطيع تلخيص عنصر التراث عند فاروق شوشة في أنه يحتفى بالشخصيات غير مباعد بينها وبين ملاحظها وبيئتها التراثية ، كما

وحبكة لحن القرار ،
واذا انفعل القوم بالخائفة
وما جوا ،

ويامتتهى غايته
إن تمنيت أفقا وضيئا
وفجرا نديا
وعيشا رضيا
وناديت ، كنت الصدى في ندايا
ويقدفني اليوم للأسس ،
يقذفني الأسس للغد
أسبح ، عبر فضائك ،
أرتاد أفق نجومك ،
أسكب روحي على ضفتك شظايا

فإذا جاوزنا هذا إلى الانتقال بين الشكلين - الحر والعمودي - وهو انتقال تقتضيه طبيعة الحركة النفسية والشعورية داخل النص الواحد ، لوقفنا في قصيدة (كلمات مرتعشة) أمام أكثر من مقطع في قصيدة واحدة ، وكل مقطع مرتبط بوزن مختلف عن غيره . نستطيع أن ندلل على هذا بقراءة المقطعين التاليين :

منذ أعوام
وكان الحب يأتي بابنا . .
طارقا ، يسأل عن مأوى وأمن وظلال
لم يكن يخطئ يوما دربنا
قادما . . أروع من كل خيال
ينفض الفرحة في أيامنا
صلوات وحكايا وابتهاال
منذ أعوام غفونا مرة

ولا يلبث مع نهاية الإيقاع الحزين واصطدامه باليوم السابع ٧٣ أن يتغير الوزن ، من السريع في المقطع الأول ، مقطع الحزن الذي نستحث خطاه ليمضي ويأتي بدلا منه النصر ، إلى المتدارك في المقطع التالي ، مقطع اليوم السابع بكل ما فيه من فرح وجور ، فتغير الوزن هنا ضرورة اقتضتها اللحظة . يقول بعد المقطع الأول الطويل ، في المقطع التالي :

اليوم السابع جاء
والراية في أيدي الأبطال الشجعان
تتلا لأق وجه الدنيا
وترفرق أبدا في خيلاء
من فوق التبة في سيناء
اليوم السابع جاء
سقطت أحلام المغمورين المزهوين
داستها أقدام الأبطال المنصورين الخ . . (ص ٤٣٦) .

ويقول المقطع الثاني حيث ينتقل الشاعر من وزن (الرمل) إلى وزن (الوافر) :

لأن جئت عربانا . . وقلت ألوذ في بابك
ومسحت الجبين الرطب في لثامات أعتابك
لأن لم أزل مستوحش الأيام والرؤيا
تغرب في عيون الناس ، واهتزت به الدنيا

وهذا الدخول والخروج بين أكثر من وزن يذكرنا بحركة الصراع النفسي المتباينة في قصيدة بورسعيد لبدر شاكر السياب ، وقصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) عند صلاح عبد الصبور .

وحضور الجانب الدرامي عند الشاعر يوازيه ، أيضا ، حضور جانب آخر هو الجانب الغنائي .

ويمكن تحديد ملامح البنية الموسيقية عند فاروق شوشة من مراجعة أوزان مجلد (الأعمال الكاملة) كلها من خلال نموذج واحد ، على هذا النحو :

أظل هنا . . أتمتم باسمك الغالي . . وعرباك

والانفعال المعنوي أو الشعوري ، يصل بنا إلى إشارة ثالثة هي ، الانتقال من وزن إلى وزن في قصيدة واحدة تحسب على الشعر الحديث - كما في القصيدة التي كتبت في حرب أكتوبر ٧٣ بعنوان (أغنيتان لمصر) ففي المقطع الأول (الأغنية الأولى) : راح يتحدث إلى مصر قائلا :

أحبك
يانبضة في صميم الحنايا
ويادفقه من شعاع السماء تضيء خطايا

البحر	الرجز	المتدارك	المقارب	الرمل	السريع	الكامل	الوافر
الوزن	مستعملن	فعلن	فعلون	فاعلاتن	مستعملن مستعملن مفعولات	فاعلاتن	مفاعلاتن
عدد القصائد	٣١	٢٣	١٢	٧	٦	٣	٣
نسبة مئوية	٣٠,٦٣ %	٢٧,٠٥ %	١٧,١ %	٨,١ %	٧,١ %	٣,٥ %	٣,٥ %

عينيك وإيماناً بالغد

ويأتى غداً سيمر . . ومازلنا بجمعنا وعد (١٠٧)

فعل الرغم من ثباين الأغراض في المقطعين - القصيدتين - بين الحب في الأولى وبين الإرادة في الثانية ، فإن الشاعر استطاع أن يذهب تفعيلات المتدارك خلال موضوعه وليس تبعاً لعطاءات الوزن التي تطوع لهذا الموضوع ، وهو ما يمكن أن نلاحظه في البحور نفسها التي راح يستخدمها . وهو استخدام لا يتم إلى ميله إلى (التأصيل) وحسب ، بقدر ما يتم إلى المدرسة الحديثة وتعميقاً لموسيقاها . وعلى سبيل المثال ، فإننا في الوقت الذي نلاحظ فيه أن أكثر استخدام العرب قديماً كان : للتأصيل والكامل ، فإن الشاعر هنا لم يستخدم أيّاً منها بإفراط ، باستثناء بحر الكامل الذي حرص على تلمس إيقاعه السحري عن طريق استخدام (المجزوء) ، وهو ما فعله في بحر مثل (الوافي) الذي لم يستخدمه أيضاً إلا مجزئاً ، وهو ما انتهى بنا إلى ملحوظة مهمة هي ، أن تلك البحور التي استخدمها تقترب من بعضها البعض - صوتياً - إما لتتابع الوند والسبب فيها ، أو لتقديم السبب على الوند في بحري (المتدارك والمتقارب) ، وللصور الصوتية المقابلة في بحري (الكامل والوافي) . كما أن ثمة تشكيلات تبادلية صافية تماماً تلاحظ بين البحور التي نظم فيها مثل السريع والرجز والرمل بما يمكن الخروج فيها بإيقاعات صوتية تؤكد ميل الشاعر إلى المدرسة الحديثة والوتر الغنائي فيها بخاصة .

تؤكد هذا وتحدده ، الملحوظة الثالثة التي تسير في تتابع علاماتها إلى ظواهر فنية عديدة من أمثال التدوير وتلمس التضمين وتجنب الحجب أو التثنية أو الوقف أو عدم الاهتمام بالعلاقة التقليدية بين الوزن والموضوع .

ولنقف قليلاً عند هذه الظواهر .

التدوير يمكن أن يعدّ عند البعض أحد عيوب الأعراف . ومع هذا ، فإن استخدامه له لم يأت منفراً ، بل أن تمشياً مع طبيعة الموضوع الذي يعالجه ، وهو ما يتواءم ، بخاصة مع البحر الذي يأتي فيه التدوير . إن الشاعر يستخدم التدوير استخداماً محبباً بخاصة حين نلاحظ أنه نظم كثيراً في المتقارب والرمل ، في وقت لم ينظم أبداً في بحر الطويل الذي يعدّ التدوير فيه عيباً صارخاً ، وهو ما يعني أن التدوير عنده يأتي استجابة لنوازع الموضوع وليس اضطراراً فنياً بآية حال ؛ وهو ما يمكن أن نجده بسهولة في ديوانه السادس الذي نشر بعد نشر (أعماله الكاملة) بعنوان (لغة من دم العاشقين) .

ولنأخذ مثلاً على هذا ، القصيدة الأولى من الديوان . يقول أحد المقاطع :

هذي خطوات الأولى ، ترق في الطين وتوشك أن
تتعث ، أسقط ، ثم أعاد ، وجهي لا يفصح عن هدف
ويبدأ معلقان بغصن ، آه . . مغللتان بوعده يفلت
منى ، لا ضير ، تشبث بآخر ، عاودت الخطو ، الطين
يلاحقني ، الطين وجوه وبيوت وسرايب ووحشة ليل
منكته

(ديوان : لغة . . دار الوطن العربي ، ٨٦ ص ١٠)

ويزيد الشاعر ، أيضاً ، من التضمين الذي أسهم في اختراق

وبرغم أننا نؤيد الرأي الذي ينفي وجود علاقة لازمة بين الوزن والمعنى ، فإننا لا يمكن أن نهون من أهمية الإيقاع الصوتي أو الداخل في تأكيد معنى بذاته ونفيه ، وإعادة تحليل العلاقة بين الوزن والغرض الذي كتب فيه ، وهو ما يؤكد اتساع دائرة الغنائية على الهمم اليومية والكبرى فيها يتمثل بخاصة في الرجز ؛ إذ يشير إلى أن ٣١ قصيدة من مجموعة الأعمال الكاملة على تفعيلة واحدة ، (مستفعلن) ، التفعيلة المحورية في بحر الرجز ، وهي تأتي بنسبة ٦٢ ، ٣٠٪ من جملة قصائد الديوان كلها على وجه التقريب .

واختيار بحر الرجز هنا ، يشير ، إلى طبيعة الرجز على أنه أقرب الأعراف إلى النثر بما يمكنه من تصعيد البوح الذاتي والصعود به إلى درجة بعيدة من التعبير . وطبيعته هذه تهب عدة إمكانات فنية للشاعر الواعي ؛ إذ يمكنه من الإسهام في تناول القضايا الإنسانية اليومية ، كما يمكنه أن يسهم في الخروج من دائرة الرتابة إلى دائرة الحكى الفنى بما فيها من مدرجات درامية . وفي الوقت الذي يتميز فيه بخفوتة النسب ، يمكن أن يودع إيقاعه نبرة عالية مستمرة مما يسهم في تأكيد المعنى بسهولة فائقة ، وهو ما لاحظنا في قصيدة (مطر) لبدر شاكر السياب . كما أن هذا الوزن - الرجز - يشير إلى خاصية في التكوين الفنى عند الشاعر ، وهي أنه تأثر بالعروض الإنجليزية في قراءاته الغربية (يربط البعض بين وزن الأيamb بالإنجليزية والرجز بالعربية) بخاصة أن بعض مؤثرات الشاعر الأولى تعود ، ضمن ما تعود ، إلى البيوت ، كما تعود إلى ويتمان وغيرهما ، من كتاب الغرب .

ولا يعني هذا أن التأثير ينصب هنا على الجانب الدلالي وحده ، وإنما يمكن أن ينصب ، في وحدة (الرسالة) عبر شفراتها الكثيفة .

والعود إلى سياق نظام البحور يؤكد أن التفعيلة الغالبة عند فاروق شوشة تتحدد بعد ذلك حول بحر (المتدارك) ؛ وهي تأتي في ٢٣ قصيدة تمثل نسبة ٢٧,٥٪ ، ثم تأتي تفعيلة بحر المتقارب في ١٢ قصيدة تمثل نسبة ١٧,١٪ ، وهذان البحران الأخيران كان يدهما الخليل بن أحمد ضمن دائرة واحدة أطلق عليها دائرة (المتفق) ؛ وذلك لاشتقاق تفعيلاتها ؛ فهما يتمتعان بهذا الجرس المنغم ، وهو ما يسهم في تأكيده تلك النبرة الغنائية التي يختلط فيها الحزن بالإيقاع المتتالي بخاصة في (المتدارك) ؛ وهو ما نجده بوضوح في قصيدة (كلمات مرتعشة) يقول فيها :

ماذا أحكى ! ماذا أحكى !

وعلى صدرى ، ويكفى . . بقايا أطيايف الأمس

أشياء تغيب بأعماقى ، وتظل ححايا في نفسى

ماذا أحكى !

يامالثنى أسراراً في طعم الهمس

لحنا . . أغنية . . موسيقى

تصاعد دوماً في كأسى (٨٨)

إلى آخر هذا التوقيع الرافض الذي يتمدد في كلماته وتفعيلاته .

ولنر مقطعاً آخر ، يقول في قصيدة (من فدائى إلى صديقتي) :

ولم يترك لى وهج الأيام . .

إلا شيتين

شيتين اثنين

ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ولا الشطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون . .

وهنا نستطيع أن نوافق د. أحمد درويش على أن استخدام الظاهرة هنا ذو هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوت قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

ويلاحظ أيضا أن فاروق شوشة ، من بين شعراء جيله لم يكتب على وزن أهم صور (المتدارك) وهو (الخبب) وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن (المزج) . والخبب بخاصة من أهم الأمور فى تفسير دلالة المقطع لديه ؛ فعلى الرغم من أن الخبيب يعد من أكثر الأوزان انتشارا فى الشعر الجديد بعامة ، وبين جيل الستينات بخاصة ، فإن عدم طرق الشاعر له يثير تساؤلات كثيرة . ولا يفيد هنا إن يقال أن الخبيب كان نادرا ، بل شديد الندرة فى شعر التراث إلى درجة أن الخليل أهمله لهذا . إذ يمكن الرد على هذا بأن فاروق شوشة لم يستخدم أيا من البحور المركبة التى كتب بها العرب ، وحين استخدم الوافر ، فإنه لم يأت به إلا مجزؤا فى الغالب . فضلا عن أن هذا الوزن - الخبيب - من المتقارب يحمل إيقاعا ذا جرس مميز راقص ، إذا كان ينبغى أن نشير إلى ولع البعض بالربط بين الوزن والموضوع الذى كتب فيه .

وقد يكون لهذا علاقة بحرص الشاعر على عدم طرق قصيدة النثر بأية حال ؛ إذ يلاحظ أن فاروق شوشة على العكس من المحاولات المعاصرة له - أبو سنه - أو اللاحقة عليه - فى عقد السبعينيات - لم يقترب قط من النثر فى أية محاولة إبداعية . وتقودنا صورة المقطع عند فاروق شوشة إلى دراسة الصوت أو القافية .

تشكل القافية عند الشاعر بعداً أسرا أثيرا . وهذا البعد بدا واضحا منذ أشعاره الأولى ؛ إذ راح يستخدم فى الدواوين الثلاثة الأولى نوعا من القافية المتواترة إلى درجة أنه يطلق على كثير من هذه القصائد (القصائد العمودية) . وبدا عدم اهتمام الشاعر بالقافية يقل ظاهريا ، بخاصة فى ديوانه (فى انتظار ما لا يجيء) الذى قدم لنا من خلال قصائد امتد فيها البيت الشعرى إلى عدة أسطر تضاف خلالها القافية الثابتة ، ثم تظهر من جديد بعد أن يكون قد تخلل السطر الشعرى عدة أوزان داخلية ، وهو ما بدا أكثر وضوحا فى قصائده الأخيرة .

غير أن محاولات الشاعر فى القافية لم تسلمه إلى الخلاص منها قط ، إذ حرص أن تكون نظاما جماليا أسرا . وعلى الرغم من استخدامه لتفعيلة الرجز التى تقترب من التفعيلة الغربية - الأيايب - فإنه لم يفعل كما فعل رواد هذا الشكل الغربى للتخلص من القافية بأية حال .

لقد تطورت مراحل تلمس القافية عند الشاعر فى نهاية السطر ، كما أن تكرارها ، كان يشير إلى أنه يريد أن يتخلص من خفوت الرجز بعلو صوت الروى قليلا ، مما كان يؤكد أن القافية لديه أعلى صوتا من الإرسال والنثرية ، وهو ما يمكن أن نضيف به رصيد كبير للشاعر .

ولعل الحرص على القافية فى الإيقاع الزمنى أو الروى كان أكثر

(جسد النص) وتلاحمه فى آن واحد ؛ وهو ما نجده بخاصة فى شعر المدرسة الحديثة مثل هذه القصيدة (قطار الجنوب) التى استشهد بها د. أحمد درويش فى تناوله للتضمنين فى ترجمة كتاب (بناء لغة الشعر) لجون كوين ص ٨٤ ؛ فبعد أن يورد قصيدة قطار الجنوب يأتى بتفسير التضمنين وشرحه . تقول القصيدة :

فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار
ويقلع برق انخفاف
تستطيل المسافة بين المودع والمترجل
بين المغامر والمتوجس
بين الشجاع المحاذر والغر . . ذاك الذى لا يخاف !
والصبايا افترشن المساء
وأشعلن أشواقهن دخانا صعد
جشن ، هيان كثر الصدور الخبيء ،
لحلم جرى و تذرته
ولوعد تنتظره ،
وليال مجهزة للقطاف
يا قطار الجنوب المسافر ؛ غترقا صبوات المدى ،
طائرا بالرشد
لا الوجوه الحبيبة عادت ،
ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد
الصبايا احتشدن
انتظرن
انطفأن
وأوشكن يبيكين
أوشكن يرحلن
مازال خيط « رفيع »
وصبر وجيع
ودائرة من شعاع بعيد
يلوح فيها ولد
[لغة من دم العيون] الديوان - ص ٦٣

إن ظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ؛ فخلال هذه الأسطر لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها إلا فى نحو عشر فقط . وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفعيلات وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازي التقليدية فى نحو خمسة منها فقط ، وهو ما يمثل حوالى خمسة وعشرين فى المائة وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام لقافية (الاختياري) فى القصيدة حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ؛ ففى الشطر الثانى (ويقلع برق انخفاف) ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ، ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) ، وهما شطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة . أما السطر السابع (وأشعلن أشواقهن دخانا صعد) ، والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) وكذلك مع السطر (الخامس عشر) فى عيون البلد ، والشطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) ؛ وهى جميعا تنتمى إلى الظاهرة نفسها .

من صورة (الخبب) ، وابتعد عن الابتذال اللفظي وسهولته . ومن هنا ، فإن تمرد لم يكن من أجل التمرد كما راح يردد (أدونيس) أكثر من مرة ، كما أن (الخلق) عنده لم يكن من أجل الخلق كما ردد أكثر من شاعر معاصر ، وإنما راح يبحث في تمرد عن قيمه التطلع إلى واقع مختلف عن هذه الواقع ؛ واقع تتحدد فيه (الرسالة الشعرية) تحديداً طبيعياً يسهم في تأكيد هذه الرسالة وإيصالها .

وعلى هذا النحو ، فإن من أكثر النتائج أهمية بالنسبة لشعر فاروق شوشة تمتع الشاعر بسمة (غنائية) في المقام الأول ، في وقت لم يفرق في حال من الرومانسية القائمة ، أو حال من الوجودية التي عاش فيها عدد كبير من كتاب الستينات وشعرائها ، وإنما كان تعبيره الدلالي في المضمون نتاج حالة (عقلية) واعية .

غير أن هذا كله يثير تساؤلات عدة :

إذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تدهور الشعر بعد الستينيات ؟ ولماذا يغفل ممثلوه في الغموض والإبهام ؟ ولماذا لا تتوقف عن الحديث عن أزمة الشعر ومأزقه المعاصر ؟ ويمكن أن نلخص هذه الأسئلة كلها في سؤال أخير :

(كيف) يخرج الشعر العربي الآن من مأزقه الذي إنتهى إليه ؟

الإجابة عن هذا يقتضينا العودة إلى شعر فاروق شوشة مرة أخرى . إن الشعر العمودي والتفعيل لا يزالان جنباً إلى جنب ، كما أن محاولات نظم الشعر وتجربته ، حتى من بين تجريبه الجدد ، لا تزال مستمرة . ومن الإنصاف أن نقول إن الشعر الحديث لم تسقط رايته بعد . وإن كانت حركة الشعر العمودي قد استمرت لقرون طويلة ، وعرفت محاولات وعثرات طويلة على مدى قرون ، فإن الشعر الحديث لم يزد عمره عن أربعين سنة على وجه التقريب ، وهو ما يشير إلى أنه ما يزال في مرحلة التجريب والتبلور والنضج .

ومع ذلك يمكننا أن نحدد في عدة نقاط ، ما يسهم في الإسراع بحركة الشعر إلى شاطئ الأمان ، وهي تلخص فيما يلي :

— يلاحظ أن حركة القصيدة العمودية في صعود ، ولا يعني أن سيادتها في الشعر الحديث ستكون المخرج الوحيد من هذا الاضطراب العام ، ولكن ، نعتي ، أن العود إليها مع تطويرها (وتعصيرها) في مؤثرات العصر ، يمكن أن يسهم في تبلور القصيدة الحديثة ووصولها إلى درجتها المثلى .

— يلاحظ الاتجاه إلى الشعر الدرامي سواء في شكل الشعر المسرحي ، كما نراه في تكنيكات الدراما والحكاية داخل الشعر — أو في الاتجاه إلى المسرح الشعري خارج الشعر فوق خشبة المسرح . ولانكر أن للشاعر هنا محاولة في هذه الطريق .

— ربما أشرنا إلى عدد من الملاحظات الأخرى التي تسهم في تبلور حركة الشعر الحديث أكثر مثل : التدوير والتضمين ، وما إلى ذلك من ظواهر القصيدة العربية من الداخل .

ونظن ، أن هذا كله موجود في شعر فاروق شوشة .

الأسباب التي تؤكد (تأصيله) للشعر ، بخاصة ، وأن الجيل السابق له ، في البداية على الأقل ، كان يحرص على اقتناع مؤاده ، أنه (كلما ازدادت تحللاً من القافية ازدادت اقتراباً من الحدأة في الشعر) ؛ وهو اقتناع لم يحاول الانتهاء إليه شعراء الجيل الثاني وعلى رأسهم فاروق شوشة .

لقد ارتبطت القافية هنا بكثير من خيوط الشطر الحديث ، إذ ساعدت كثيراً على زيادة إيقاع الدراما وتعميقها في البنية الشعرية ، كما أسهمت في اتساع دائرة المضمون بالتمركز عند الذات ثم الخروج منها إلى آفاق المجتمع والكون ، بل ويمكن عدّ القافية هنا ، بديلاً ، عن وحدة الأثر ، وربما (الوحدة العضوية) في القصيدة كلها .

وهنا نصل إلى أهم نتائج هذه الدراسة :

لا بد أن نشير قبل كل شيء إلى أمرين :

أولاً . . أن فاروق شوشة (نموذج) لجيله ، وليس منفصلاً عنه بأية حال ، أو حتى — متميزاً عنه ، اللهم إلا ، في درجة (التأصيل) التي احتفل بها كثيراً .

ثانياً . . أن الجيل الثاني ليس الجيل الذي يؤرخ لمدرسة الشعر الحديث في إبان تطورها ؛ فقد جهد جيل الخمسينات لتسوية الأرض واستزراع التجربة ، وجاء دور الجيل الثاني ليرعاها بالحماية والسفيا ، ومن ثم كان عليه أن يجاوز ما قبله ويطورة .

وقد تمحدد جهد الجيل الثاني ، بخاصة في (تأصيل) القصيدة وتطويرها . فإذا اتفقنا على أن فاروق شوشة كان أنشط شعراء جيله في هذا (التأصيل) ، انتهينا إلى سؤال هام :

هل قدم فاروق شوشة إضافة جديدة للجيل الذي سبقه بخاصة والشعر العربي بعامه ؟

وبشكل أكثر تخصصاً :

هل هناك كيان لغوي خاص بالشاعر ؟

بمراجعة أعمال فاروق شوشة حتى اليوم يمكن أن نجيب بالإيجاب ؛ فقد حاول بجدية أن يكون له طابع مميز عن غيره ، وهذا الطابع انصرف كما رأينا ، إلى التحديد المرتبط بالمصطلح الجديد للشعر الحديث أكثر منه إلى الشعر الكلاسي رغم ميله إلى الأخير . فعل الرغم من ارتباطه بالتراث يمكن أن نلاحظ أن محاولاته في هذه السبيل لم تغرق في تمثل التراث ، كما لم تغال في تلمس (الانفجارات) اللغوية الموهومة في السبعينات ؛ ومن ثم فإن محاولاته اتسمت بطابع (الوسطية) وانسجبت على القيمة التعبيرية ، بخاصة حين بدأ جلياً أنها تقترب من الظاهرة البلاغية ، تأثراً بالشعر الغربي وفي الوقت نفسه تأصيلاً للشعر العربي ؛ وهو ما يبدو في كثير من العناصر النغمية .

وهذا لا يعني أن محاولاته تفوقت على محاولات جيله كما أسلفنا ، ولكن كانت أكثر ثباتاً على التشبث بقيمة التراث . فهو ، على سبيل المثال ، لم يسع قط إلى القصيدة النثرية كما لم يقع في إسار الجموح (الإليوت) ورموزه الثابتة دون شك عن مجتمعه ، كما لم يقترب

حسين عيد

قراءة في رواية "السيد من حقل السبانخ" أويوتوبيا عصر العلم

الرحلة في الزمان :

يوتوبيا : المدينة الفاضلة :

استخدم سيرتوماس مور كلمة يوتوبيا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تعنيان مع اللامكان ؛ فكان اليوتوبيا هي حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور ، وعلى مر الأجيال ، بتحقيق الفردوس الأرضي أو المدينة الفاضلة (كما سماها فلاسفة الإسلام)^(١) ، وفيها يتحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة . ذلك لأن^(٢) « الواقع الإنسان لم يكن أبدا موضع الرضا بالنسبة لأصحاب النفوس العالية ، والعقول الكبيرة ؛ فالواقع مليء بالشور والخطايا ، والإنسان لم يستطع أبدا أن يحقق سعادته المثالية فوق الأرض » .

أنواع اليوتوبيا :

أولا : اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل في شكل حكاية فلسفية^(٣) ، أي صورة خارجية ، باردة بعض البرودة ، لمجتمع خيالي . وفيها يصور الكاتب مجتمعا فاضلا ، يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى .

وخير مثال لها جمهورية أفلاطون ، ويوتوبيا سيرتوماس مور ، وأطلانتس الجديدة لفرانسيس بيكون . وهذا النوع بلغ مداه في القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين يسميهم كارل ماركس الطوباويين^(٤) .

ثانيا : اليوتوبيا المجازية :

وهذه اليوتوبيا المبسطة جدا ، تأسست في منتصف القرن العشرين^(٥) . ولا يقوم فيها السرد الروائي على الاغتراب في بلد متغير وحسب ، بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفي للحياة ، مثل رواية « فوق صخور المرمر » لإرنست جونجر ، وملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ .

رحل بنا الكاتب صبري موسى في المكان في روايته العظيمة « فساد الأمكنة »^(١) إلى جبل الدرهب قرب حدود السودان ، حيث قدم إلينا « غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن » وهو يحكي لنا سيرة ذلك المناوئ نيكولا ..

ثم ها هو ذا يرحل بنا ثانية في الزمان — هذه المرة — بروايته « السيد من حقل السبانخ »^(٢) إلى السنة الواحدة والثمانين من القرن الرابع والعشرين ، حيث يقدم إلينا غذاء علميا ، لم يعتده سكان كوكب الأرض ، وهو يحكي لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان . فماذا قدم صبري موسى في روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم :

إذا كان صبري موسى قد أجاب في روايته السابقة « فساد الأمكنة » عن سؤال : كيف يتسبب البشر في إفساد المكان ؟ فإنه في روايته الجديدة « السيد من حقل السبانخ » يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السابق : كيف يستطيع البشر أن يقيموا مدينة فاضلة في عصر العلم ؟

فكان هذه الرواية إذن رؤيا مستقبلية ، أويوتوبيا عصر العلم . فما المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين اليوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تعد هذه الرواية تصورا ليوتوبيا خاصة في عصر العلم ؟ وما البنين والمعمار الفني الذي شيده الكاتب ليقوم عليه أركان مدينته الفاضلة ؟ وماذا أضافت هذه الرواية لإنجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمال المثيلة في الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه .

ثالثا : اليوتوبيا العلمية :

وهي تقوم على أساس علمي^(٨) ، وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية ؛ فلم تعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلما تحقق جزء كبير منه ، أو هو في سبيله إلى التحقق . وقد تناول المفكرون والأدباء اليوتوبيا العلمية من زاويتين :

أ - يوتوبيا علمية متفائلة :

ترتبط بالعلم والتقدم الآلي ارتباطا وثيقا ؛ فهي تقدم^(٩) صورة للعالم المثالي كما يتمناه البشر في المستقبل ، معتمدا على الإمكانيات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف الدوس هكسل^(١٠) .

ب - يوتوبيا علمية متشائمة :

وهي الرواية التي « تفتح باب التنبؤ بمحاذير المستقبل » نتيجة الاعتماد الهائل على التقدم العلمي والتكنولوجي ، وتعبر عن المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » : لجورج أورويل . ويلاحظ أن هذه الروايات التي تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية :

أولا : نقد مجتمع قائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى في الرواية اليوتوبية ؛ فهي هجاء مقنع . وهذا ما فعله أفلاطون في « جمهورية أفلاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عابرة لمدينته المثل ؛ وما فعله سوفيت في روايته « رحلات جليفر »

ثانيا : التنبؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية صرف لمجتمع الغد . وهذا ما يؤكد هـ. جـ. ويلز^(١١) حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن ينظر إلى المستقبل القريب لتحقيق أحلامه . فالدولة العالمية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يبدون حكمة يوما بعد يوم ، ويتعلمون من أخطائهم الماضية » .

ثالثا : التحذير من المستقبل إذا ما انتهجت البشرية في تطورها نهجا يضر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه في مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراكا لموقفه الصحيح في الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب - من خلال مثل هذه الروايات - يقوم^(١٢) « بتكييف نفسية الإنسان ووعيه للعالم المتغير باستمرار وبعنف » . وهذا ما هدف إليه هـ. جـ. ويلز من كتاباته^(١٣) « لخدمة الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهلاوة التي يمكن أن يتردوا فيها ، ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضاري ، إذا شئنا أن ننجو وننقذ » .

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية :

يعد أدب الخيال العلمي^(١٤) نوعا من المصالحة بين الأدب الذي يقوم على الخيال ، والعلم الذي يقوم على أساس التجربة واستقراء الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبي عندما اكتشف جول فيرن أن^(١٥) العالم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيدا من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبي على يدي هـ. جـ. ويلز في روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التي صنعها ويلز لتشمل رحلات في الزمان ، ورؤى في

المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واجتياح الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك اتجاهين في أدب الخيال العلمي^(١٦) :

١ - استخدام العلم على أساس واقعي شديد الحرص على دراسة النواحي العلمية ليستخدمها في رواياته .

٢ - تدريبات للخيال ، وهي لا تدعى تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو^(١٧) اتجاه خرافي ، يعتمد على شطحات ومفارقات مثيرة ، وشخصيات « سوريمانية » تصنع المعجزات بلا مبرر .

أما رواية اليوتوبيا فهي تجاوز الواقع لتقيم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (نقد مجتمع قائم ، أو نبوءة مستقبلية ، أو تحذير من واقع مقبل) ؛ فهي تقوم على الاغتراب وإثارة معنى فلسفي للحياة .

وهكذا يتضح أن بعض الروايات يعد روايات مدن فاضلة ، على الرغم من أنها قد تستند على أسس وإنجازات علمية ، مثل : العالم الطريف للدوس هكسل ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، في حين يبدو أن الحكاية العلمية^(١٨) التي انفتحت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجت نفسها مع ذلك في انفعالية طفولية ولعب خطر ، وبذلك قضى عليها أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا .

البناء الفني لرواية « السيد من حقل السبانخ » :

تتصف الرواية ببناء معماري متميز ومتطور ، يتداخل في تشكيل نسجه - الذي قد يحدعنا ببساطته - ثلاثة محاور مختلفة ، تتكاتف وتتضافر - بالاستعانة بمنهج تحليلي يقوم بالربط بينها - لتخلق لنا مدينة فاضلة تفيض بالحياة ، وتنبع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أركانها سعداء ، ينعمون بمجتمع الرخاء والرفاهية ، حيث تحققت العدالة الاجتماعية من خلال نظام عام عادل لتوزيع العمل والطعام والدفع والسكن والتعليم والفن والكماليات .

هذه المحاور الثلاثة هي :

أولا : حكاية هومو ، وهو يخرج على النظام العام ، مشاركا في آخر ثورة في التاريخ ضد العبيد الآليين ، من أجل إنزال الآلات عن عروشها ، وإجلاس الإنسان محلها .

ثانيا : جزئيات المعيشة وتفصيلاتها ، التي تتأثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بنية المدينة الفاضلة .

ثالثا : البناء الفكري الذي تركز عليه المدينة الفاضلة ؛ ويشكله ما يثار من حجج ، مع النظام وضده ، تتوزع بين فصول الرواية بشكل فني أخاذ .

وسأتناول كل محور من هذه المحاور بمزيد من التفصيل .

أولا : حكاية هومو (آخر ثورة في التاريخ) :

تتلخص أحداث الرواية في انقطاع هومو - بطل الرواية - عن ممارسة تيار حياته التقليدي ؛ فهو لم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله في حفل السبانخ ، بل مضى يتسكع في الطرقات إلى ميدان السفر الخارجي . واضطر في النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم الجديد عند بدء العمل في حفل السبانخ . لكن مركز التحقيقات الآلي دعاه للاستجواب بعد أن استفسرت زوجته عنه في اليوم السابق نتيجة غيابه

والعشرين ، وكأنه بعد أن أعطاه البعد العام ، واطمأن إليه ، خصه باسم هومو (الذي يؤكد المعنى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التي تبلغ من العمر الخمسين عاما - وهو سن الشباب بالنسبة لمتوسط أعمار البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التي تساعدنا على ولوج مدينته الفاضلة . وهو يتحرك - خلال زمن الرواية - في مسار مواز لاتجاه النظام ، ولكن في اتجاه مضاد . إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلاني للنظام ، وأن يستعيد عاطفته القديمة أو انفعاله الفطري . وهكذا يعاني هومو الحيرة والقلق ؛ ومرجع ذلك إلى أنه يعالج مشكلته بأسلوب عاطفي بدلا من مواجهتها عقليا . والأمثلة المؤكدة لذلك كثيرة ؛ منها حوار مع زوجته وهي تدعوه للتراجع والاستمرار معها ؛ فيقول لها (فصل ١٧) : « لقد فكرت في هذا كثيرا ونحن في القاعة ، بل إنني استشرت العقل الشامل^(١٩) الذي يعلم كل شيء ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة . وقد نصحتني بالبقاء ، ولكنني أجد نفسي غير قادر على مخالفة تلك المجموعة التي أصبحت رمزا لها .

« ألم تسمعهم وهم يكررون « رجل السبانخ وزملاؤه » ..
« الطبيعويون من أمثال رجل السبانخ » .. إلخ ؛ بل إن مندوب النظام العام كان يتندر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلّبت عقلك حالة رجل السبانخ ، وأفقدت توازنك العلمي يا بروف !

« ألم تسمعي ذلك كله بأذنيك يا ليالي ؟ لقد أصبحت رمزا لهم ؛ فكيف أتخلى عنهم الآن ؟ ! » .

ألا تعد هذه الكلمات انعكاسا لموقف عاطفي مغرق في عاطفته ؟ إن مشكلة هومو الأساسية تكمن في استسلامه اللاواعي لعواطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم^(٢٠) : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

وهكذا مضى هومو في الرواية - تدفقه قوى عاطفية مجهولة - نحو قدره المهلك المحتوم . وعندما يتب - في النهاية - ويحاول أن يتصرف بوحى من عقله عن اقتناع ، ويعود إلى مدينته الفاضلة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه اللعنة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضي ؛ لأنه لم يقتنع بالحقيقة البسيطة - التي أوردها الرواية - وهي أن « لكل طبيعة مخلوقاتا الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص » .

وربما نكتسب شخصية هومو مزيدا من الشراء بأبعادها الأسطورية ، بالقوى الغامضة التي تشدها نحو مصير لا نجد منه مهربا ، تماما كما انجذب جدنا الأول آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، فحكم عليه بالطرد من الجنة . إنه سعى الإنسان المستمر - مند بدء الخليقة - للبحث عن المجهول بمعاذير شتى .

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان يلاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعمق ثقافتهما . ترى هل هما يمثلان ثقافة عامة البشر في ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الزوجة إلى المستوى الثقافي نفسه إذن ؟

وعدم عودته إلى المنزل . وقد أوضحت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته فإنهم ما كانوا ليسألونه ؛ فإنسان ذلك القرن الذي يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حرا حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معاني الحرية .

وتلتقط ملامهى المناقشات العامة - الموجودة في بدرومات الأبراج السكنية - قضية رجل السبانخ ، ويتصل به شخص يدعى بروف ، ويشكلان معا جبهة تعارض الاندفاع المتزايد للنظام .

لكن النظام - نظرا لتزايد حالات الخروج عليه - يعلن برنامجا ثوريا ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيا ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأطفال ، وإلغاء السكن . ويطرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيهاجمه بروف بعنف ، ويدعو للعودة إلى الأرض . ويحذرهم مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قرارا بالانتحار والموت البطيء . وأمام إصرارهم يعد النظام أجهزة خاصة لانتقالهم وحمايتهم ، ويحصنهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعقيمهم ليعودوا للإنجاب من جديد ، وأخيرا يفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها .

وهم في رحلتهم في مجاهل الأرض الخراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو في الانتباه والسعى بموقفه في اليوم الثالث . ويقتنع - عقليا - بالعودة في اليوم الرابع ، فيعود وحده ، ويطلب الدخول ثانية وهو يتنظر أمام البوابة ، لكن أحدا لا يهتم به ، وهكذا أخفقت آخر ثورة في التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى ببناء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصوصية ؛ الأول من مستويين ، يتكون أحدهما من هومو وزوجته ، وهما شخصيتان يغلب عليهما الجانب العقلاني ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر ، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات المدينة الفاضلة ، التي يسيطر عليها الجانب العقلاني سيطرة تامة ، ولا محل للعاطفة في كيانها .

أما الثاني فيتكون من مستويين آخرين ، أحدهما مع النظام (مؤيد له) ، ويتشكل من ديفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويتشكل من هومو وبروف .

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، لتبلور القضية ، سواء على المستوى الشخصي (الإنسان) ، أو على المستوى العام (للمجتمع كله) .

وفي خلفية هذا البناء القوى المحايد للشخصيات تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحبة ، ربما بشكل متعمد ، انعكاسا لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع .

هومو - الإنسان :

أما هومو فيرمز للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكد معنى هومو باللغة الإنجليزية (الإنسان) . وأيضا فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيداً لرمزية السيد ، ولكونه يشكل نموذجا عاما من البشر الذين سيوجدون في القرن الرابع

شخصيات ثانوية :

تلى الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يتسمون بنوع من الجمود والثبات ؛ ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من الخارج بوصفها شخصيات سلطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدفء الإنساني ، برغم عدالتهم وحيادهم المطلق ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين باشرُوا التحقيق مع هومو ، هم أنفسهم الذين ظهرُوا مرة أخرى في المؤتمر العام الذى عقد في القاعة المعلقة . فأين طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقليميون ومركزيون في الوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقفها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة لجماعة المنشقين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) ؛ فالكاتب لم يوضح لنا مواقفهم الداخلية فكريا ، واكتفى بتحديد عددهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم في النهاية مع هومو - برغم ماله من تأثير عليهم ، وبرغم ما عانوه من تجارب مريرة على الأرض - بعد أن اقتنع عقليا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟!

ثانيا : مدينة هومو الفاضلة :

يتشكل بنيان المدينة الفاضلة لكوكب الأرض في السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين في الرواية من خلال جزئيات المعيشة وتفصيلاتها المتناثرة علق مدار العمل . ومن خلاله أمكن استنتاج الهيكل الإداري لكوكب الأرض في تلك الحقبة ، فكان كما يلى :

يعيش البشر في عصر العسل تحت قبة زجاجية شديدة الارتفاع ، تغطي المعمورة البشرية الجديدة . وهم قد يعيشون فيها مائة أو مائتين ؛ فالأرض خارجها لا تصلح للمعيشة البشرية نتيجة للحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكر شبيه له في رواية « نحن » من تأليف يوجين زامياتين^(٢١) ؛ « فالمدينة محاطة بجدار مصنوع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية القديمة » .

وهذا اتجاه تكرر اللجوء إليه في عدد من الروايات التى تعرضت لتخيل شكل الحياة على كوكب الأرض في المستقبل .

النظام العام :

يتمثل في اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هي التى تدبر الحياة على كوكب الأرض . وهى تتكون من خبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - يحملوا بحكم خبرتهم هذه مسئولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفيق الحكيم أن أورد في قصته « في سنة مليون »^(٢٢) ، اتجاهها مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش في كتف لجنة من العقول المدربة التى تشرف على إدارة شئونه العامة » .

ويعد توحيد شعوب الأرض في أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء . غير أن الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادى عشر) من خلال « نجاح النظام » ، خلال المسيرة الجديدة للبشرية . في القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان

العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية . وقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى في هذا النجاح . وهذا ما يؤكد د . فؤاد زكريا^(٢٣) ؛ حين يقول « ونحن نتأمل صورة الإنسانية في المستقبل ، فلن نملك إلا أن نتصورها ، وهى تفكر بعقلية عالمية ، وتراعى مصلحة الإنسان في كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطن والعقيدة . وعندئذ فقط سيكون التفكير العلمى لدى البشر قد استعاد طبيعته الحققة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعلو على كل ضروب التحيز والهوى ، ويزن كل شئ بميزان واحد ، هو ميزان العقل » . انظر الشكل ص ٥

ويحاول النظام أن يحل مشكلة عويصة فعلا . إنه يهيمن ويحكم ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من المهد إلى اللحد ، عن طريق سلوك جماعى منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التى تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدي كل منها وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تتولى توزيع الأفراد أو إعادة توزيعهم بعد أن يتقرر انفصالهم بقرار محلى .

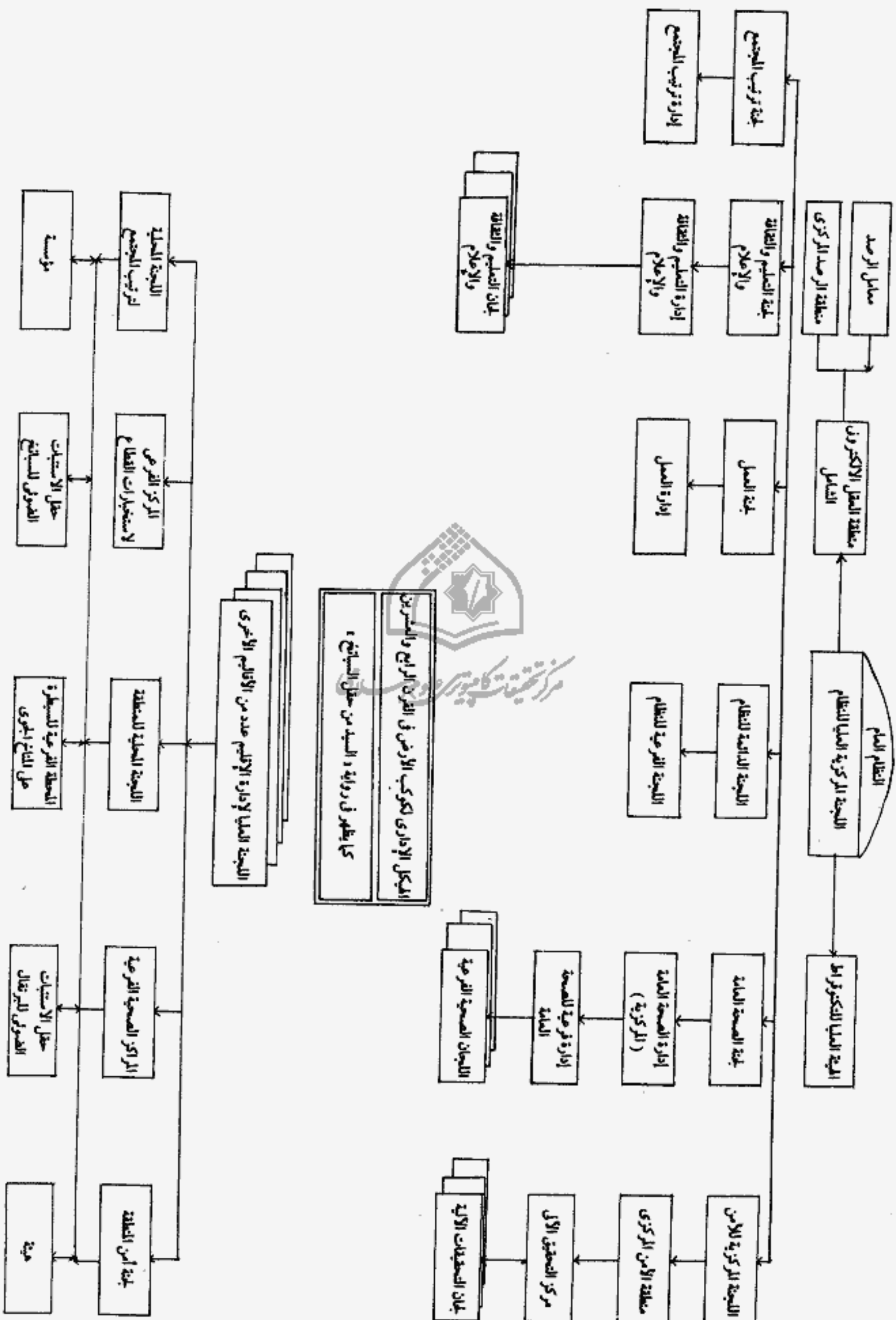
وتعتمد هذه اللجان في تحقيق أهدافها على إدارات ؛ فمثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعى ، كما تتولى التعقيم المؤقت للزوجات والأزواج .

ويتبع هذه الإدارات مراكز أو إدارات فرعية . فمثلا مركز التحقيق الألى يباشر التحقيق في الحالات التى تخرج عن المسار الطبيعى للنظام من خلال لجان التحقيقات الفرعية ، وذلك لتقصى أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لها .

وتتكون لجنة التحقيقات من أربعة أعضاء ، يرأسها ممثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، وممثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، وممثل إدارة العمل ، وممثل الأمن المركزى .

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحتى يتمكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بنجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزية . فيدار الإقليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الإقليم ؛ وهذه يعاونها عدد من المراكز أو اللجان الفرعية . مثلا نجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم توزيعهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهى التى تصرح بالحمل ، وهى التى تصدر قرارا محليا بانفصال الزوجين في حالة فساد الزواج ، وترسل رقمهما إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة توزيعهما بزميلين آخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتعطيهم جرعات الحصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للعقول عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام الثورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائى بتسيير السيارات الهوائية التى تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعود بهم ثانية .



المناصب عن طريق التملق والرشوة ، وإنما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟

أعتقد أن الاختيار يقترب من أسلوب مدينة بيكون الفاضلة ، وإن لم يذكره المؤلف صراحة .

المواهب الفنية المنتجة :

تولد الغالبية منها على حسب الطلب في المعامل ، فتنتج عبقریات فنية متنوعة ، تقوم على أكتافها أعباء النهضة والتطورات الفنية الحديثة .

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام في مجالات الموسيقى والتشكيل والتصوير وبقية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات في « ملاهى المناقشات » طاقاتهم الخلاقة المغمورة ، فيكتشفون مواهبهم .

العبقریات الأخرى المطلوبة :

أما العبقریات الأخرى المطلوبة في مجالات العلوم والهندسة والرياضة ، وهى عبقریات لازمة للخطة الإنتاجية لكوكب الأرض على شموله ، فهى تولد على حسب الطلب في المعامل ، عن طريق التزاوج المعمل في أنابيب الاختبار بين العناصر الوراثية المتميزة .

الحياة تتطور بدیناميكیة مستمرة :

إن أشكال الحياة في عصر العسل تعد حلقة جديدة تالية لتطور سابق ، وتمهد في الوقت نفسه لتطور قادم . إنها تتطور بدیناميكیة مستمرة .

فقد عرف النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذى أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن في أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون في خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت العنصرية والتعصب هما المرض الذى ظل كامنا في العقل البشرى القديم . ولهذا فقد أخذوا على تطوير ذلك القسم المتخلف من المخ البشرى من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز وتوجيهها إلى سلم التطور .

كذلك نجح النظام في القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية .

وأخيرا ينطلق المجتمع في الكون . إنه مجتمع في حركة مستمرة ، ليتواءم مع المتغيرات المختلفة التى تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور فيما يلي :

الولادة :

بعد أن يتم تزويج أى شخصين ، يفرض على الشبان أن يسلموا قدرا معينا من حيواناتهم المنوية ، وكذلك يفرض على الشابات أن يسلمن قدرا معينا من البويضات . ثم يتم تعقيمهم جميعا في معامل إدارة النسخة العامة لتوقف عمليات الإخصاب والحمل .

وبعد أن تؤخذ البويضات والنطفة تتم الولادة معمليا عبر الأنابيب التى بدأ تطبيقها في نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

وتتمين هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات والهيئات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الاستنبات الضوئى للبرتقال ، وحقول الاستنبات الضوئى للسبانخ ، والمحطة الفرعية المسيطرة على المناخ الجوى . ويوجد في كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة .

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزى ولا مركزى في الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شؤون المجتمعات الحديثة . وقد نخلها توفيق الحكيم عندما أشار دون تفصيل في روايته « رحلة إلى الغد » إلى أن^(٢٤) « كل شئ يدار بالأزوار من الإدارات المحلية والمركزية » .

ويلاحظ أيضا أن شؤون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ؛ فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسعون لتحقيق صالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو المطامح الشخصية .

أجهزة معاونة :

يعاون النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : الهيئة العليا للتكنوقراط ؛ ومنطقة العقل الإلكتروني الشامل ، الذى يوجد في غرفة يطلقون عليها اسم المعبد (أليست هذه التسمية تعبيراً عن تقديسهم لمكانة العقل الإلكتروني ؟) في القاعة المعلقة . ويلاحظ أن كل مواطن له رقم تحتفظ تحته اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عن هذا المواطن في أرشيف العقل الإلكتروني الشامل . وهو دائما نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعنوان و بطاقة العمل والبطاقة الطبية ورقم الاستخبارات . وفي عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، كالمانيا الغربية ، قد أزمعت أن تتخذ أرقاما للأفراد تمهيدا لاستخدام الحاسب الإلكتروني في تسجيل كل ما يتعلق بهم .

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة على الذكاء وتطويره من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب في المعامل .

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح لنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد في المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهى أعلى سلطة في الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرامج تعليمية متتالية لمن يجاوز مراحلها المختلفة ممن بلغوا سن الثلاثين ، كما يحدث في جمهورية أفلاطون^(٢٥) ، حيث يقضون خمس سنوات في دراسة الفلسفة ليكونوا على بينة تامة من الفرق بين العالم المادى والعالم المثالى (وهؤلاء يعينون بالوظائف العليا) ، ثم يقضون خمس عشرة سنة في معترك النضال والكفاح ، والقلائل الذين يجاوزون بنجاح الدراسة النهائية في التربية ، يختارون آليا حكاما للدولة .

أم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث في مدينة فرانسييس بيكون الفاضلة (أطلانتس الجديدة)^(٢٦) ، حيث نجد أن الأهالى قد بلغوا بذكائهم الممتاز مرتبة فائقة من السعادة ، وعندئذ لا يتكالبون على

في الحيوانات الدنيا التي تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام . وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التي تتميز بمواهب عبقرية خلاقة ومفيدة للبشرية .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم تخيل أن متوسط عمر الإنسان في روايته «رحلة إلى الغد»^(٣٠) يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين .

وهذا الاتجاه عام يؤكد التطور العلمي والرعاية الصحية التي ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشواهد العصر الحالي تشير في هذا الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعوبها .

السكن :

تطور الأمر من مساكن مؤجرة أو مملوكة ، إلى مساكن يوفرها النظام مجانا لكل فرد سواء أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شاهقة ممتدة من الأرض (مجمعات سكنية) . وأبواب هذه المساكن ومدخلها توجد في سقف هذه الأبراج ، حيث تهبط الكبسولات .

ويتكون أثاث المسكن من مفروشات وثيرة ، ومقاعد إسفنجية مريحة . وتوجد بالمسكن مصادر التغذية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التدفئة التي تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة .

وقد يوجد بالمسكن خادم آلي (روبوت Robot) (وهي مشتقة من الفعل Robit^(٣١) في اللغة التشيكية ، وتعني «العمل» . وفي اللغة البولندية توجد كلمة Robotnik وتعني العامل) . وهو يقوم بالخدمة ، لكنه ليس متوافرا أو متاحا للجميع^(٣٢) ؛ وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل في كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إنذار الطوارئ .

ثم حدث تطور آخر وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأي مواطن قضاء أي وقت بها وفي أي مكان .

التعليم والثقافة :

يعد النظام التعليم حقا مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موادها الدراسية ، في حين نجد في جمهورية أفلاطون تفصيلا لهذا الجانب ؛ يبدأ منذ المدرسة الأولية^(٣٣) التي تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وفناء لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال سن العاشرة إلى منهاج دراستهم الموسيقى ، والرياضيات ، والتاريخ ، والدين . وهكذا تتزايد جرعة المواد الدراسية وتتسع كلما نما الشباب .

كذلك يوفر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التأهيل للعمل .

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية الشهرية (ويبدو أن هناك تخطيطا محددا لنوعية البرامج التليفزيونية التي يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات متطورة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الناطقة في المكتبات العامة ، أو تطرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

ويمكن لأي زوجين متابعة مولودهما عبر الأنابيب - بعد أن تصرح لهما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك - خلال مراحل الجنينية ثم ولادته .

وكذلك استفاد النظام بإنتاج أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة ؛ وهؤلاء يتولون التنمية في المجتمعات الجديدة في الفضاء الخارجي .

وقد يسمح للزوجين في حالة تفوقهما على الدرجات المحددة للشغيلة في الخطة الإنتاجية أن يتقدما بطلب موقع عليه منها إلى لجنة ترتيب المجتمع ، يطلبان فيه السماح لهما بتقديم موعد الإذن بحمل طفلها مدة سنة .

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب «الدوس هكسلي» في روايته «عالم جديد شجاع»^(٣٧) ، حيث يتم تفريخ أنواع متعددة من الإنسان العالي والعادي في أنابيب الاختبار . كما أن الكاتب «برنارد شو» قد أشار إلى التوليد الانتقائي^(٣٨) الذي يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة منها ، وذلك في كتابه «الإنسان العادي والإنسان العالي» .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوان والدواجن حتى انقرضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيماوية والبروتين النوعي المنتج معمليا بديلا للحوم ، والمعد بمعرفة لجنة الصحة .

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب زجاجي واسع في مقطع عرضي في تجويف الحائط ، يتحرك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع غطاءه ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساخنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (الساخن أو البارد) ، فيأكل ما يشاء في أي وقت يريد .

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح الباذنجان الطويلة ، عندما تحشوها بالعصاج المصنوع من بلورات البروتين النوعي .

وقد تخيل توفيق الحكيم في رواية «رحلة إلى الغد» نظاما مشابها ، حيث يقول^(٣٩) «تجد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثاني للشاي ، والثالث للبن ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الصنبور الذي تريده ، وضع تحته القدر بالمقدار الذي تحب» .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى - وإن اتفق في أنه أنبوب ساخن وبارد - يختلف عما أورده توفيق الحكيم في أنه أنبوب زجاجي ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقف أمامه أي شخص .

متوسط العمر :

كان متوسط العمر في القرن العشرين للفرد يتراوح بين ٧٠ و ٨٠ عاما . وفي القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل لخلود الفرد البشري ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف الموجود

وعلى الرغم من أن الرواية لم توضح ما تم بالنسبة للمصحف اليومية بشكل سافر ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدلت بها برامج تلفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية المرفقة . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الجزئية^(٣٤) عندما تخيلها في «رحلة إلى الغد» (المصحف والكتب ترسل كذلك لمن يطلبها في كل مسكن في العالم ، إما في نسخة منظورة أو مسموعة أو بالحروف ..) .

وكلا الاتجاهين استفاد من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرفقة أو الناطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التقليدي الحالى (الحروف) ، في حين استبعده صبرى موسى خلال مراحل التطور .

العمل :

تتميز مدينة صبرى موسى عن كثير من المدن الفاضلة في عصر العلم بأن المواطنين فيها يمارسون حقهم الطبيعي في العمل ؛ بل هناك حوافز للتفوق في أداء هذا العمل ؛ فالعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى . وهذا بطبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسع النظام في إنتاج الخدم الآليين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلالهم في مواقع العمل المختلفة محل الإنسان ، في حين يمنح الإنسان للهدوء والدعة والكسل ؛ وهى عوامل انهماكية تقود الإنسان في النهاية إلى فقدان معنى الحياة عندما يعجز عن أن يجد بها شيئا يحقق ذاته ، وتدفعه إلى الانتحار^(٣٥) .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال خطة إنتاجية بالهياكل والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر . فمثلا يعمل الشغيلة في حقول الاستنبات الضوئي للنباتات (يوجد أربعة حقول) ، حيث ينتجون أكواما هائلة من أوراق السبانخ الخضراء التى تصدر طازجة في عبواتها الضخمة بالصواريخ عابرة البلدان . وهناك حقول استنبات ضوئي للبرتقال ، ومعامل أخرى لإنتاج البروتين النوعى .. وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون - في مقابل عملهم - راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كروونات الأسواق التبادلية التى يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التى تنتج في الربوع الأخرى من الأرض .

وفي حالة تفوق الشغيلة على الدرجات المحددة لهم في الخطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات :

تطورت الإجازات فكانت في القرن الثانى والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت في القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سنويا .

أما إجازة العمل فهى ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو اتجاه نابع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال - في مصر والخارج - تعطى حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتعدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذى

يختاره الأفراد من المتحف التاريخى للأطعمة ، الذى يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المخلوقات القديمة ، أو تناول أفراس البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت في صالون الحب الحر ، حيث الاجتماعات العاطفية الحرة بين الرجل والمرأة . وهو الاتجاه نفسه الذى يوجد في رواية «نحن»^(٣٦) ، حيث تتم الحياة الجنسية على أساس الحب الحر ، فيستطيع أى ساكن أن يمارس الجنس مع أى ساكنة بتسليم ورقة وردية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم تخيل الاتجاه نفسه في «رحلة إلى الغد»^(٣٧) ؛ فهو يقول «لم يعد للمحب عندهم قدسية كما ترى .. إنه نوع من اللهو .. أو اللعب الفارغ .. فنحن في عالم مكتظ بوسائل اللهو واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس يأكلون ويشربون ويلعبون ..» . وقال أيضا : «إن الحب يتم بغير زواج» .

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة في مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقضى المواطنون أوقات فراغهم في ملاهى المناقشات العامة ، التى توجد في الطوابق الأرضية للأبراج السكنية .

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام في الأرشيف السينمائى القديم (كان صبرى موسى يتنبأ لهذا الفن بالاندثار في مواجهة منافسة التلفزيون الرهيبة) ، أو مشاهدة برامج التلفزيون المخططة ، أو القراءة في الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) في المكتبات العامة والخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لابتكار المناهج الدراسية لتدريب الأفراد على ألوان النشاط في أوقات الفراغ ؛ فاقترحوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومعسكرات تعليمية للشباب . أما بالنسبة للبالغين فقد تم تشكيل هيئة لها كل السلطات في حدود القوانين الإنسانية الحديثة ، فتركت للجماهير أن تناقش وتقرح ألوان النشاط في نطاق السياسة المرسومة ، فدخلت وسائل تعتمد على الشذوذ والغربة والعودة إلى الماضى .

الزواج :

تطور الأمر من الانتقاء الفردى ، فترك الأمر للجنة ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمنى معين ، ووفق اختيار العقل الإلكتروني الشامل ؛ فتقام حفلات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يحىء موعد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يعاد تزويجهما في حالة إخفاق الزواج . وأخيرا تم إلغاء الزواج وفق مشروع النظام .

وهذا الأسلوب الانتقائى سمة تشترك فيها معظم المدن الفاضلة ، بدءا من جمهورية أفلاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف .

العقاب :

اختفت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقاب نهائيا من المجتمع ،

وهذا اتجاه منطقي تماما للتطور العلمي ، بعد ازدهار الشوارع والطرق بالسيارات . والمشاهد الآن في الولايات المتحدة - نموذج الحضارة الغربية - أن طائرات الهليكوبتر بأشكالها المتطورة تهبط على أسطح العمارات .

- السيارات الأرضية : تقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأنفاق ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين النوعي .

- القطار الهوائي : يقوم بالرحلة العجيبة إلى الأرض الخراب لمشاهدة ناطحات السحاب المهجورة والمتنصبة بين خرائب المدن منذ الحرب الإلكترونية الأولى .

- سيارات خاصة : لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهي تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الخادم الآلي آليا إذا ما صدر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها في محطة السيارات فوق البرج السكني ؛ وهي تتحرك في الفضاء ، وتهبط في أي مساحة محدودة طبقا لتوجيهها .

- مركبات خاصة : تتحرك بالتوجيه الذكي للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد .

- الصواريخ : يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض .

الرحلات في الفضاء :

تم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السفر الخارجي . ولا بد من الحجز للسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأتي الدور على الحاجز .

وفي القرن الثالث والعشرين ، بنيت أول مدينة على القمر «أراتوسفير» لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُتخذ قاعدة أو محطة لسفن الفضاء التي تغادر الأرض في طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى .

وفي القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تعين على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم :

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ في النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلي ، فبعد أن يعرض التلفزيون التقرير النهائي المصور لكل ما حدث في العالم في اليوم نفسه ، ينتهي الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائي ؛ بسبب رغبة النظام في تنظيم استخدام الطاقة . وينقطع النور مرة أخرى ويضيء إيدانا بموعده النوم ، ثم ينقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فينام الفرد مرغما .

دفن الموتى :

مرت عملية دفن الموتى بعدد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبور العادية ، إلى مدافن في كبسولة تدور في الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخيرا أصبحوا يصهرون الرفات حتى يتبخر في مباحر عامة ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحتفظ بها أهل الميت ضمن ذكرياتهم في زجاجات صغيرة تؤكد المعنى العلمي الذي يؤمن به عصر العلم .

حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء .

وأیضا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأمراضها التخلفية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والفوضى والميكروبات الخلقية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

أجهزة الاتصال :

يصف النظام عصر العسل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التي يمكن إيضاح بعضها فيما يلي :

- جهاز النداء الذكي : للاتصال بين الأفراد (أيا كانت المسافة) . ويوجد في الساعة جهاز الاتصال الذكي ويتكون من إرسال واستقبال صوتي .

- جهاز التليفون المرئي : وهو يشبه إلى حد بعيد التليفون العادي ، بالإضافة إلى الصورة .

- جهاز الاستخبار الشخصي : ويوجد في مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط القنوات . فالرقم صفر - مثلا - يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات في المركز لاستخبارات القطاع السكني .

وهذه الأجهزة هي إحدى ثمرات العلم المنتظرة . وقد تخيل توفيق الحكيم جهازا مثيلا في «رحلة إلى الغد»^(٢٨) ، (عندما انجبت السكرتيرة إلى جهاز صغير في ركن ، تدير مفتاحه فتظهر صورة على لوحة) .

- جهاز الاستخبار العام : يوجد في المركز الفرعي لاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين .

- لوحة التعليمات : وهي ذات الشريط السيليلويد ؛ وتوجد في مجالات العمل ، لتسجل عليها أي تعليمات خاصة بالعمل .

- تابلوه الاستدعاء الوثائقي : المثبت على مائدة الخطابة في قاعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم الوثيقة على جهاز الذبذبات الخاص بالذاكرة ، فتظهر على الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسي بالقاعة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أي مشروع ، ويعرضها أولا بأول .

النقل :

يتكون من عدد من الوسائل ؛ منها :

- النقل العام : ينظمه مركز التنظيم الهوائي لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ، حيث يركب كل فرد في كبسولة خاصة . وعندما تتوقف الحافلة ، يطلق السائق الكبسولة التي يجلس فيها الشخص الذي وصل إلى مسكنه ، فتتهبط فوق المجمع السكني .

وقد سار توفيق الحكيم في الاتجاه نفسه عندما قال : «تصور أن وسائل الانتقال ليست في الشوارع . . إنها في الجو . . وسطوح المباني هي محطات للسيارات والأوتوبيسات الجوية» .

ثالثا : البناء الفكرى للمدينة الفاضلة :

لجأ الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكرى لمدينته الفاضلة من خلال رافد أولى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب في النهاية في التيار الفكرى العام لهذه المدينة ، ابتداء من الفصل العاشر للرواية ، مصعبا الأحداث ، وصولا للنهاية المنتظرة . أما الرافد الخاص فهو وجوه قضية هومو التسعة .

وجوه قضية هومو التسعة :

استطاع الكاتب صبرى موسى إظهار هذه الوجوه وتعريفها ، حتى تكتمل لدى القارئ قضية هومو بشكل متكامل من جميع زواياها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى باقتدار فنى تقديم هذه الوجوه - الأربعة - بذكاء ، تارة من خلال لقائه بلجنة التحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديفيد أوزوجته أو بروف ، وأخرى من خلال مناقشات ملاهى المناقشات ، وأخيرا من خلال بحثه لحالته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه - الأربعة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها في الوقت نفسه . وهذه الوجوه هي :

١ - قضية الحرية :

استند هومو إلى أن قضيته هي فقدان الحرية الشخصية من خلال :

(أ) التحقيق معه :

فكان الرد أن التحقيق ليس انتقاصا من الحرية ، وإنما هو لمعرفة الخلل الذى أصاب جهازه النفسى . وهو حرق أن يفعل ما يشاء في عصر العسل . ولولا عودته للعمل لما استدعى للتحقيق .

(ب) داخل فكرة الانضباط ومنع التزوات :

فكان الرد أن النظام ضد التخلف ، وأنه عجلة التقدم وقانون المحافظة على المكاسب البشرية . فالتزوات دفاع عن الفوضى ، والعفوية تؤدي إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات بوصفها نموذجاً حياً للحرية ، بل إن المواطنين يمكنهم تغيير ما يعرض عليهم من برامج ديمقراطية ، من خلال مطالبتهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تذع المباريات ؛ لأنه لا ينبغي إذاعة إلا ما نضج واكتمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدي إلى أن يترك المتناقشون القراءة والكتابة .

٢ - قضية الجدل :

أصبحت الحياة الحديثة خالية من الجمال ، بعيدة عن فطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالانتماء ، وأصبح عاجزا عن تعرف نفسه وموقعه . ويشير توفيق الحكيم الفكرة نفسها^(٤١) فيقول : «إن إحساسهم بالجمال الحقيقى متعة» .

والرد هو أن لكل طبيعة مخلوقاتا الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص ؛ وإنه لأمر منطقي أن نتعاطف بتلقائية مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بهؤلاء العبيد الجدد ، العبيد الصناعيين .

٣ - قضية نداء الطبيعة :

وهومو يوضحها في الفصل الثامن بقوله : «حين عجزت عن رؤية

السماء الحقيقية لمعت في ذاكرتى فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الملايين من السنين . . عندما أخذت الثدييات تتسلق الأشجار العملاقة ، وتعيش بين أغصانها صورة للأضواء الوهاجة المتعددة الألوان ، التى تغمر أعالي الأشجار فى تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم فى الزمن ، وتكشف لعيون أسلافنا الأقدمين القابعين فى طمأنينة على الأغصان عن عالم رحب من الأزهار والبراعم والحشرات وبعض الطيور نفسها . . باقة من شتى الألوان الزاهية هى فى نفس الوقت طعام شهى» .

هذا ما حدث له كأنه إلهام أو وحي .

الرد : هذه هى المعادلة الصعبة التى تشغل النظام : إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفيرة ، بتطلب تزايدا آليا على حساب المساحة الطبيعية . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين فى سبيل إنشاء طبيعة جديدة بديلة ، يتلاءم معها الجميع ، ويطمثون فى رحابها . وهكذا تطالب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هومو بالعودة إلى الطبيعة .

٤ - حالة انتباه مفاجئ بافتقاد الإرادة :

يقول هومو لصديقه فى الفصل الثامن : يخيل إلى أننا لم نعد نستخدم إرادتنا يا ديفيد . . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب مناسبة مع تيار مائى دوغما إرادة . . ! .

فيقول صديقه «أتريد أن تقول إن لحظة التوقف التى انتابتك هى وليدة الانتباه المفاجئ بافتقاد الإرادة ، وأن تلك الحالات المشابهة الأخرى هى حالات تناب أصحابها حين يدركون فجأة أنهم يعيشون فحسب . . إنهم يفعلون ما يجب فعله بالضبط . . ؟ » .

- أجل . . أجل . . هذا هو التعبير بالضبط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وما هو متوقع ومعتاد أن تفعله . . تلك هى القضية بالضبط . . .

كأنه لابد أن يكون هناك دائما هدف . . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف . .

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر فحسب ، . . فما هو الاعتراض على ذلك . . ؟

كان هدف الأسلاف القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحقق تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء فى أى وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير .

فهل يتفق هذا مع كلمات المفتش العام فى حكاية إيفان فى رواية «الإخوة كارامازوف» حين يقول^(٤٢) : «إن سر الوجود الإنسانى ومبرره ليسا فى إرادة الحياة ، بل فى الحاجة إلى معرفة السبب الذى يدعو الإنسان إلى الحياة . فالإنسان ما لم يكن على يقين من هدف حياته ، لا يقبل أن يوجد فى العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه ، ولو ملك الخبز وافرا كل الوفرة» .

فكان القضية هى البحث عن هدف للحياة فى عصر العسل ، وهو الوجه الرابع لحالة السيد هومو .

٥ - حالة البحث عن هدف للحياة :

إن السيد هومو يخشى أن يكون الإنسان قد نسي أن البحث عن الطعام ، لم يكن هدفاً في حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة . وبهذا المفهوم الخاطيء ، الذي واصلته سلالات بشرية عديدة ، طمست إرادة التطور الفطرية في العقل البشري .

لكن النظام العام في المدينة الفاضلة يجعل هذه المشكلة . . . إن قدر الإنسان هو الخلود . . . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والعاطفي والخلقي . . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرضها عليه حياته .

٦ - حالة تعرض الذكاء البشري للخطر :

يقول هومو لصديقه أيضاً (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أغصان عصر العسل وعقولنا مسترخية في كسل تأملٍ لذيق ، في حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتي إلينا عبر الأنابيب .

- ولكن من المؤكد أن هناك عقولاً تعمل لتسير الحياة . .

- هناك عقول تعمل فعلاً . . ولكنها ليست عقل ، ولا عقلك ! وذلك جانب آخر من جوانب القضية . . أو كأنها كما يرى ولز^(٤٧) : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين في تاريخه قد استطاع إغناء عقله وتكييف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف تكييفاً يكفل له البقاء . ولكن في العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، ترامت حدود عالم الإنسانية وتشعبت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثل ذلك في نمو العقل واتساع الإدراك ، لتيسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد سارت قوة التكيف ببطء شديد وعجزت عن مسايرة خطوات التغير في العالم الحديث ، ولذا أصبح موقف الإنسان غريباً ، متناقضاً . . . »

فكان المطلوب من إنسان عصر العسل أن يتعرف الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ؛ فالذكاء المطلوب فقط للمناصب القيادية ، أما بقية البشر فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء ، والمهارة الخالية من العاطفة ، « وذلك لأن التقدم التكنولوجي بشكل عام . . وثيق الاتصال بالتغير في وظائف عمل الإنسان ؛ وهذه التغيرات تحدد بدورها التغيرات في محتوى عمله ، ومن ثم التغيرات في علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع »^(٤٨) .

٧ - حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة :

يقول هومو (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلاً يا ديفيد . . نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتي اليومي . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة في هذا الفيضان الإعلامي والثقافي الذي يندفع في عقولها من أجهزة الإعلام والثقافة المركزية . . وقد أصبحوا جميعاً يفكرون ويتصرفون حسب الطريقة المطلوبة . . . »

وهذا هو التصور نفسه الذي يسوقه الكاتب بوريس أناتشنيكوف حين يقول^(٤٩) ، «أناس أوتوماتيكيون لا إراديون ، يصلحون فقط لإنجاز عملية بدائية محدودة ، ويتعاملون مع كل ما يتجاوز حدود تلك العملية كعبء يفوق قدراتهم ، وبمجموعة صغيرة من الفنيين الإداريين . . ذلك هو مجتمع المستقبل . »

غير أن النظام يرى أن هذا ضروري . . حيث يذهب إلى أن توحيد الأداء ، هو قانون الطبيعة . . وهذا ما يقوله ديفيد - المؤيد للنظام - (الفصل الثامن) : «إن النظام الذي تحقق لنا الآن يسير بالنوع البشري في طريقه الطبيعي ياهومو . . لقد استطعنا أن نتفوق على بقية الأنواع التي كانت معنا على الأرض ، عندما بدأنا نتأمل الطبيعة التي حولنا وندرك بعض قوانينها . . وواصلنا التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شيء تقريباً عن كوكب الأرض الذي نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بمعرفتنا إليه . »

وقد ساق الكاتب وينوود ريد (لندن . . ١٩٢٩) المعنى ذاته عندما قال : «في استطاعتنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها . ولكن نطيع قوانينها لا بد لنا أولاً أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون في استطاعتنا أن نأخذ مكانها ونقوم بعملها بأنفسنا»^(٥٠) .

وهذه هونفس ما يهدف اليه النظام ؛ فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والعاطفي والخلقي . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرضها عليه حياته .

٨ - ضحية للعبيد الآليين (السادة الجدد) :

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدي . فإلى متى سيستمر العقل البشري في السيطرة على العالم ، ويظل الإنسان سيد مصيره ؟

في واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام عالة على الآلات التي تغذي نفسها بالمعلومات ، والآلات التي تنظم نفسها بنفسها ، وتضع بذاتها برامج العمل ، وتحدد هذه البرامج وتطورها أيضاً على حسب النتائج التي تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تختار بعضها بعضاً ؛ فهي تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومو ضحية للثقافة ؛ ضحية للشغف المؤلم بالمعرفة ، الذي تغرى به أوقات الفراغ المتعددة التي يتيحها له العبيد الآليون الذين يقومون بأعباء غالية الأعمال التي كان البشر يقومون بها . فهو ضحية العبيد الآليين . وهي رؤى متشائمة للتطور الآلي .

٩ - إمكانية ذاتية :

إن الوجه الأخير لحالة هومو هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية نحاول في الوقت المناسب منع الإنسان من الغرق في السعادة ، والجنوح لكسل عصر العسل ، وتضطره إلى طرح الأسئلة ؛ فقد يكون في الأسئلة خلاصه .

التيار الفكري العام للمدينة الفاضلة :

بانتها الفصول التسعة الأولى من الرواية ، التي عرض لنا المؤلف من خلالها تسعة وجوه (أقنعة) لحالة هومو من زواياها المختلفة ، يصب هذا الراصد (لإحدى الحالات الخارجة على النظام) مع الروافد

الأخرى الشبيهة في بحر النظام العام ، بتباره القوى المنظم .
فما مكونات تيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

في مواجهة التطور العلمي والتكنولوجي الهائل والمتنظر حدوثه في المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه منشائم^(٤٦) « سيخلق آلات ذات قدرات تزداد تعاضدا على الدوام ، حتى يأتي الوقت الذي يفلت فيه زمامها من يد الإنسان ، فتقلب عليه ، وربما قضت عليه ، أو جعلته عبدا لها » .

ويستند دعاة الاتجاه المنشائم كالدوس هكسلي في كتابه « السلام والعلم والحربة » ، إلى أن الفرد في العصر الحديث قد فقد نتيجة التقدم العلمي حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استقلاله العقلي نتيجة وسائل الدعاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته الاقتصادية نتيجة تركيز الصناعات .

وبذلك تصدق كلمة تولستوى حين قال : « إذا كان النظام الاجتماعي ظالما ، والقوة في يد عدد قليل من الناس يستغلون الآخرين ويستبدون بهم . . فإن كل تقدم علمي لن تكون له نتيجة إلا تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد ! »^(٤٧) .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل^(٤٨) ، « ويذهب إلى أن الآلة هي التي ستحرر الإنسان من كل العبودية ، وتأخذ بيده في طريق المستقبل الذي يحلم به . وأصحاب هذا الرأي يتصورون أن تقدم التكنولوجيا هو ، في ذاته ، ضمان ضد كل أنواع القهر ، سواء أكان ذلك هو قهر الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان » .

ويوتوبيا صبرى موسى تمضى في الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام العام الذى يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الخبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - تحملوا مسئوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة الحياة وتحقيق نظام اجتماعي عادل ، توزع فيه جميع النتائج والشرائح على المواطنين رخاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفع والسكن والتعليم والفن ومختلف الكماليات .

فصبرى موسى قد حقق لمواطني مدينته الفاضلة العدالة الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتخيل في رواية الحرافيش^(٤٩) ، الطريقة الصحيحة التي يمكن أن تتحقق بها العدالة في الحارة أو في المجتمع الإنسان بعبارة أخرى .

ويسير النظام وفق خطة عامة ، تهدف إلى التوصل إلى بشر عقلانيين إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك فإن شعار النظام « الصعود المستمر في الكون » ، « من الإنسان القرد . . إلى الإنسان الملاك » ، « من قمم الأشجار العملاقة القديمة إلى الفضاء الكوني » .

فكان النظام العام يتبنى رأى ولز حيث يرى^(٥٠) « أن العقل الجديد الذى يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو ينبذ كل نظرة للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود أن تسود الروح العلمية التي لا تصدر حكما إلا بعد الأناة والتثبت والتخلص من الأهواء » .

وكان هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة وينوود ريد إذ يقول^(٥١) : « إن هذه الأجساد التي نرقد بها تنتمى إلى عالم الحيوان ، قد سبقتها

عقولنا في النمو بمراحل ، وقد بدأنا فعلا ننظر إليها باحتقار . وسيأتى اليوم الذى سيكون في مقدور العلم فيه أن يغيرها بطرق لا نستطيع التكهن بها ، بطرق لو شرحت لنا لما تقبلها عقلنا الآن كما لا يتقبل عقل الإنسان البدائي الكهرباء أو المغناطيسية أو البخار . سنكتشف الأمراض ، وسنزِيل أسباب ضُمُور الجسد ونحلله ، وسنكتشف الخلود . وعندئذ سيرى الإنسان أن الأرض قد ضاقت به ، وسيهاجر في الفضاء ، وسيعبّر صحراء الفضاء الخالية من الهواء ، التي تفصل بين كوكب وآخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة مقدسة يزورها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا سيصبح الإنسان سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهندسا للنظم ، صانعا لعوالم أخرى . وحينئذ سيصير الإنسان كاملا وسيصبح خلاقا » .

وبذلك تحقق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فرانسيس بيكون في مدينته الفاضلة (أطلانتس الجديدة) ، بأن^(٥٢) « الكائنات البشرية ستعرف كل شيء في يوم من الأيام ، بحيث يكون بوسعها أن تفعل كل شيء ممكن » .

وقد نجح النظام في إطلاق الحرية لغريزة التنوع الجنسي واللذة عبر صالونات الحب الحر ، وكذلك لغريزة التعبير بالكلام من خلال ملاهى المناقشات العامة .

كما نجح أيضا في خطة الولادة المعملية عبر الأنابيب ، التي بدأ فيها ولادة أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة القائمة على البهجة والأبوة والأمومة ، وهى نماذج متجردة تماما من الإحساس الفردي ، ومرتبطة تماما بالنظام العام وأهدافه التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبرى موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد من اليوتوبيات السابقة في حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التي تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة الشمس : توماس كامبانيلا - يوتوبيا النظر إلى الوراثة : إدوارد بيلامى - يوتوبيا أخبار من اللامكان : وليام موريس ، ويوتوبيا الحرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل السبانخ) قد أضافت خطة النظام في الوصول إلى بشر عقلانيين ، وتغيير أنماط العلاقات الاجتماعية ، وإن حافظت على إطلاق الحرية لغريزة الجنس والتعبير والكلام .

تياران في المواجهة :

ثم كانت المواجهة الحاسمة في اجتماع القاعة المعلقة . إن النظام العام عادل ديمقراطي . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث خروج على النظام بشكل ديمقراطي أيضا . فبعد أن تزايدت حالات الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط هى : معالجة عقول الحالات المعارضة كيميائيا عن طريق حقن الخلايا العصبية ؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور ؛ وإلغاء الزواج حتى يتحول الشعور الفردي تلقائيا إلى مجاله الطبيعي تجاه المجموعة البشرية ؛ وثالثا الانفصال المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة حتى يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء في المجتمع البشرى ؛ وأخيرا إلغاء المساكن ، وأن يستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ؛ حتى يصبح المواطن أكثر حرية ، ويتخلص من بقايا غرائز الامتلاك .

وهكذا أخفقت آخر ثورة في التاريخ ؛ لأن لكل طبيعة مخلوقاتنا الخاصة ؛ ولكل مخلوق مناخه الخاص ، أو كما سبق أن أعلن توفيق الحكيم^(٥٥) : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

لقد جاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتقدمه هذه الرواية ، محلقا إلى آفاق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تعد انعكاسا لقدرات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنساني بعامة وقضايا مجتمعه بخاصة .

وإن ظهرت بعض الهنات البسيطة التي قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار مناقشة بعض القضايا ، والإطالة في مرات معدودة في الوصف . وأخيرا ، ربما يكون قد بالغ - في البداية - في إظهار حادث خروج السيد عن مسار حياته - ربما لجذب انتباه القارئ - . ورغم أنه حادث عادي تكرر كثيرا ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقدم لنا رؤياه لمستقبل كوكب الأرض ، في رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القارئ ، وتشرى فكره .

غير أنه - في الوقت ذاته - يشد انتباهنا ، يلفت أنظارنا ، يحذرنا ، إلى ما ينتظرنا هناك من عالم جديد متغير ، متطور . كما أنه - أيضا - يعتمد على تعرية واقعنا بكل قساوته وشروبه ، ربما لنقارن ، أولنحاول تغيير هذا الواقع . مسترشدين في ذلك بإسقاطات عالمه الفاضل ، على واقعنا المر .

فمرحبا برواية « السيد من حقل السبانخ » عملا خصبا ، ثريا ، يخط مسارا جديدا للرواية العربية ، مفجرا الكثير من القضايا الفكرية ، ومصورا يوتوبيا عصر العلم .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جدا في روايته « رحلة إلى الغد » ، عندما تخيل^(٥٣) أن هناك سجينين قد استبدلا بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدا تغيرا هائلا قد حدث ، وأن هناك حزبين يتناحران هما : حزب التقدم العلمي والآلي ؛ وقد فاز في الانتخابات ويحكم ؛ وحزب آخر يطالب بالعودة للماضي ؛ وقد فاز مرة في الانتخابات ، لكنه^(٥٤) « لم يستطع تنفيذ برامجهم ، ولم يجرؤ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ؛ خشية أن يؤدي ذلك إلى جوع الناس ، أو إحداث الارتباك في حياتهم اليومية ؛ فتقوم الثورة فعلا ضده ؛ لقد أثر السلامة ، واكتفى ببعض مشروعات في مجال الآداب والفنون الجميلة » .

ومن ثم يتضح أن حزب التقدم العلمي الآلي هو المنتصر ، برغم سوءات نظام الحكم العديدة وعدم عدالته . أما في مدينة هومو الفاضلة ، فالنظام العام الذي يعتمد أيضا على التقدم العلمي الآلي يختلف عن ذلك . إنه نظام عادل . وأمثلة عدالته ونزاهته تفوق الوصف ؛ منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثوري في الاستفتاء العام . إذ بترك الفرصة للمتشقين عليه ، حتى يقرروا ما يختارون - . ورغم أنه يمتلك سلطات رهيبية لاحد لها - فاختر عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، و ٩٠ رجلا) الخروج والعودة إلى الأرض . فحذرهم القائمون على النظام من خطورة اختيارهم . ولما رأوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات في ذلك الجزء المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتقال اللازمة التي ستحملهم في رحلة الخروج ، وأعاد إليهم الخصوصية ثانية .

وهكذا خرج هومو وبروف ورفاقهم . . ورأوا الحياة في الخارج عنيفة دموية في صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بعد أن غيرت في أساليبها المعروفة وطورتها .

الهوامش :

- (٦) مقال « القرن العشرون » . . « حاضره ومصيره » ، أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العدد الخامس - القاهرة ١٩٦٥ .
- (٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ .
- (٨) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ١١ ، كاريل تشايبيك ، ترجمة وتقديم د . طه محمود طه - مسرحيات علمية - العدد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ - الدار القومية للطباعة والنشر .
- (٩) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، يوسف الشاروني . ص ٢٤٣ . مجلة عالم الفكر - المجلد الحادي عشر - العدد الثالث : أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر الكويت ١٩٨٠ .
- (١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، من كتاب « دراسات في السرواية

- (١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف - سلسلة الكتاب الذهبي العدد ٢١٦ - ١٩٧٥ .
- (٢) نشرت رواية « السيد من حقل السبانخ » ، سلسلة مجلة صباح الخير في المدة من ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٤ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءا) .
- (٣) الرحلة الثامنة ، ص ١٠٩ ، جبرا إبراهيم جبرا ، مقال (جورج أورويل الإنسان المهدهد) ، منشورات المكتبة العصرية صيدا - بيروت ١٩٦٧ .
- (٤) مقال « نجيب محفوظ بين التوت والتوت » : رجاء النقاش ص ٣٨ - ٤٤ باب أدباء ومواقف - مجلة الدوحة - العدد ٢٩ مايو ١٩٧٨ .
- (٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ آلبيريس ، منشورات عويدات - بيروت لبنان الطبعة الأولى - كانون الثاني ١٩٦٧ ترجمة : جورج سالم .

- (٢٩) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم .
(٣٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٦ .
(٣١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ٢١ .
(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسأل موظف غرفة التحقيقات السيدة ليالي (بعد أن أخبرته أن السيد مريض جداً ويجب أن تعود به فوراً) : « إذا كان لديكم خادم آلي في البيت ، فيمكننا استدعاء السيارة . . . هل لديكم واحد ؟ » .
ويعني سؤاله أن الخدم الآليين ليسوا في حوزة جميع المواطنين . فيما هو أساس ملكية الخدم الآلي أو الحصول عليه ؟ لم يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة (والأمرفسه ينطبق بالنسبة للسيارات الخاصة وملكيته) .
(٣٣) انظر ملخص لجمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : أعلام الفلاسفة وكيف تفهمهم .
(٣٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .
(٣٥) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٤ : « حيث لا يعمل الناس تتزايد إحصائيات الانتحار الرسمية » .
(٣٦) ذكر كولن ولسن هذا الاتجاه في كتابه : « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث » ، ص ١٤٨ : في سياق تحليله لرواية « نحن » ورواية « مدينة الشمس » تأليف توماس كامبانيللا .
(٣٧) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .
(٣٨) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .
(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .
(٤١) الإخوة كارامازوف ج ٢ ص ٩٩ فيودور دوستويفسكي ترجمة د. سامي الدروبي - الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٩ .
(٤٢) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٩٠ على أدهم . فصل « مصير الجنس البشري » كتاب الهلال - دار الهلال - بولي .
(٤٣) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » ، ص ٩٨ بقلم بوريس أناتشيفكوف ترجمة عادل العامل مجلة الأدب المعاصر العدد ٢٧ كانون ثلث ١٩٧٨ (العراق) .
(٤٤) المصدر السابق ص ٩٦ .
(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ١ . ذكر الدكتور طه محمود أن هذا المقطع من كتاب « استشهاد الإنسان » (The Martyrdom of Man) ص ٤٢١ - ٤٢٣ صدر في لندن ١٩٢٩ .
(٤٦) التفكير العلمي ، ص ١٨٧ .
(٤٧) راجع مقالة « السلام والعلم والحرية » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتاب « مبادئ وأشخاص » ، بقلم أحمد بهاء الدين - سلسلة كتب للجميع مايو ١٩٥٦ - دار الجمهورية .
(٤٨) التفكير العلمي ، ص ١٧٨ .
(٤٩) مقالة « نجيب محفوظ بين الثوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٩ - مجلة الدوحة العدد ٢٩ - مايو ١٩٧٨ .
(٥٠) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٨٨ على أدهم .
(٥١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » من كتاب « استشهاد الإنسان » ص ١٣ .
(٥٢) « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث » ، ص ١٤٢ وما بعدها .
(٥٣) رحلة إلى الغد ، الفصل الثالث .
(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦١ .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤ .
- الإنجليزية ، ص ١٦٢ د. أنجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .
(١١) المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كولن ولسن ، ترجمة : أنيس زكي حسن - منشورات دار الآداب . الطبعة الأولى - بيروت - كانون الثاني ١٩٩٦ .
(١٢) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » بقلم بوريس أنا شينكوف ، ترجمة عادل العامل ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأدب المعاصر العراقية العدد ٢٧ كانون ثلث ١٩٧٨ .
(١٣) من مقدمة بقلم أندريه موروا لرواية « رحلة في دنيا المستقبل » ، ص ١٢ هـ . ج . ويلز ترجمة نظمي لوقا - كتاب الهلال ١٩٦٢ .
(١٤) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٣ .
(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .
(١٦) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٤ .
(١٧) اتجاهات في الأدب العلمي ، ص ٢٠٠ طالس عمران ، مجلة الآداب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول - تموز ١٩٧٨ .
(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٣٢ .
(١٩) يلاحظ الموقف نفسه في مجموعة قصصية من أدب الخيال العلمي للكاتب رؤوف وصفي بعنوان « غزاة من الفضاء » (ص ٥) ، التي أصدرها المجلس الأعلى للفنون والآداب - القاهرة ١٩٧٨ : حيث نجد أن بطل القصة يلجأ أيضاً للعقل الإلكتروني في قصة « حب في القرن الحادي والعشرين » لیساله حلاً لمشكلة حبه لزميلته لمياء .
وهذا التشابه في الاتجاه للعقل الإلكتروني (الذي يعرف كل شيء) بحثاً عن النصيحة ، هو اتجاه وارد وطبيعي في عصر العلم ، حيث يتحكم العقل الإلكتروني وسيطر ويحرك مناحي الحياة المختلفة ، ويمثل في الوقت ذاته المعرفة الشاملة لمثل هؤلاء المواطنين ، فكانه قد حدثت عملية إحلال للعقل الإلكتروني بوصفه بديلاً لعلاقة الأبوة أو الصداقة اللتين ينشأ من خلالها الإنسان المعاصر حل ما يعترضه من مشكلات .
(٢٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٥٤ توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ومطبعاتها - القاهرة ١٩٧٨ .
(٢١) المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ص ١٤٨ .
(٢٢) مسرح المجتمع ص ٦٦٩ . توفيق الحكيم مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٠ . وقد أوردها يوسف الشارون ضمن دراسة الخيال العلمي في الأدب العربي ، انظر أيضاً ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكاتب الأمريكي إسرائيل بقلم : محمد الحديدي - نماذج من الرواية العالمية - كتاب الهلال أغسطس ١٩٧٥ ص ١٣٩ .
(٢٣) التفكير العلمي ، ص ٣٣٣ د. فؤاد زكريا - عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ - الكويت .
(٢٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم .
(٢٥) أعلام الفلاسفة وكيف تفهمهم : جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : د. هنري توماس ، ترجمة مثنى أمين ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية أبريل ١٩٦٤ .
(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٩٧ .
(٢٧) مقال « بعد الحرب الذرية » ص ٣٣ - مبادئ وأشخاص : أحمد بهاء الدين - كتب للجميع - دار الجمهورية - مايو ١٩٥٦ .
(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ترجمة وتقديم د. طه محمود طه . وهي من تأليف كاريل تشايك .



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

The investigator enumerates the concerns of the explicators in the fields of oral transmission, prosody, rhetoric syntax and morphology, and clinches his argument by showing how these concerns could be brought to bear on modern stylistics and modern literary criticism, or where they would fail from the point of view of a modern. The investigator is especially critical of the explicators' rigid codification of language.

The last contribution in this issue is made by Mohammed Zaghloul Sallām who presents a study of rhetoric and literary criticism in Egypt in the age of the Mamlukes and introduces us to *Jawhar 'al-Kanz* (The Gems of the Treasure) by Ahmad 'Ibn 'al-Athīr 'al-Ḥalabī 'al-Miṣrī. It is a summary of a bigger book *Kanz 'al-Barā'a fī 'Adawāt Dhawī 'al-Yarā'a* (Treasure of Ingenuity Concerning the Tools of Penholders) by 'Imād id Din 'Ismā'il 'Ibn Ahmad 'Ibn Sa'id. The son, Najm ad-Din, applied himself to his father's book, reducing its length, the book being too expansive for anyone interested in memorizing it.

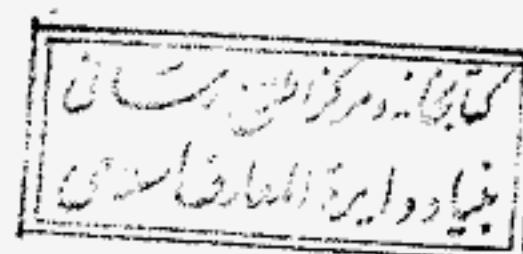
The investigator is concerned to give the book in question a place among the works that treat of the relationship between rhetoric and criticism. He tells of two opposed forces tugging at this relationship: the first looks at rhetoric as indissolubly linked to the critical process and the second sees that the use of rhetoric in composition is independent of the critical process. The supremacy of the first force leads the investigator to set forth two styles for composition: the first treats of the art of poetry in general, and gives a detailed picture of rhetorical tropes and has for chief exponent 'Ibn Tabataba in his work *'Iyār'a-Shī'r* (The Measurement of Poetry). The second deals at length with rhetorical tropes, to the exclusion of poetry and all that is related to it, and has for its chief exponent Qudāma 'Ibn Ja'ffar in his book *Naqd 'al-Shī'r* (The Critique of Poetry). The investigator claims that the two last trends were represented in Egypt in the seventh century of the Moslem era

in 'Imad 'Ibn al-Athīr's book *Kanz 'al-Barā'a* which followed in the footsteps of Ibn Tabātabā, Rashīq 'al-Qairawānī and 'Ibn 'Abū 'il-'Isba's book *Tahrīr 'a - Taḥbeer* (The Making of Composition) which followed in the footsteps of Qudāma and 'Ibn Munqidh. The investigator points to the characteristic features of a phenomenon that began to appear in the sixth century and was cause for arresting Sheikh 'Amīn 'al-Khouli's attention - a phenomenon that represented two divergent attitudes towards rhetorical composition: the attitude of two peoples of the East: the Iraqis and the Persians who were noted for predilection for evaluation and logical terms, the dryness of evidence, too little interest in literary texts and literary appreciation. The other attitude is that of the Levantines and the Egyptians which is characterized by a taste for literature, little reliance on logical terms, and has great use for literary texts. The differences were recognized by Egyptians who exclaimed, «The rhetoric of the peoples of the East is not like ours».

The aim of the work *Jawhar 'al-Kanz*, the investigator claims, concentrates on instruction in the rhetorical craft, poetry or prose through training and the use of tools that provide aid in the practice of the craft. What is striking in *Jawhar 'al-Kanz* is its vindication of prose at the expense of poetry, an utter departure from 'Ibn Rashīq. The investigator sees that the author's fanatical devotion to the craft impugns on his avowed preference. The gist of the book *Jawhar 'al-Kanz* is that it accomplishes a number of objectives, being a book of rhetoric and criticism, a treasury of a number of poetic texts by poets of later ages which may not be found in available sources, to say nothing of its illuminating observations about the methods adopted by Egypt and the Levant when engaged on composition.

It may now be said that this issue devoted to our critical heritage has come to a close; it is as well to remember that the heritage would always remain susceptible to fresh investigation.

Translated By
Fakhry Kostandi



task 'al-Hātimī who, in dealing with 'al-Mutanabī's poetry, disregards «the cultural context» that includes the poet's readings, his experiences and its observations. When the investigator comes to examine 'al-Jurjānī's work 'Al-Wasāṭa (The Mediation), he brings into prominence 'al-Jurjānī's argument that the predecessors had exhausted meanings. 'Al-Jurjānī, be it noted, believed in the spirit of the age, in the presence of originality among the moderns, who stand in contrast to the ancients whose cultural inadequacy prevented them from encompassing some meanings.

The investigator discusses the role of 'Abū Hilāl 'al-Askarī in laying down the critical rules governing literary thefts when he speaks of the «association of ideas», of the instrumentality of «the cultural context» in the provision of similar meanings and of meanings on a double level: the level of the invented meaning and the level of meaning generated therefrom. The investigator also points out to the role of 'Ibn Rashīq's work 'Al-'Omdah (The Authority) in consolidating the structure of the theory of thefts and his absorption of all the ideas preceding it, and his own contribution to it. At the conclusion of his essay, the investigator pauses at 'Abd 'al-Qaḥer 'al-Jurjānī who, in his opinion, put the theory of thefts into shape, purged it of many confused judgments and harnessed it to the perception of artistic beauty, with the result that it had gone beyond the pursuit of similarities, assumed the status of thought profiting from thought and turned into a means of expression invented by the genius peculiar to every poet.

With 'al-Hādī 'al-Jatīlāwī critical interest focuses on the explication of text as a distinctive feature of the repeated sequence of commentaries on the works of Arab poets, thus causing us to reflect on the nature of literary criticism in the product of the commentators and on how far they have succeeded in their self-assigned task of practical criticism.

'Al-Hādī 'al-Jatīlāwī queries the characteristics of the Arabic commentaries on 'Abū Tammām. He takes stock at the outset of the controversy raging over 'Abū Tammām and dividing the controversialists into two opposed groups: supporters who see that «he is the chieftain of poetry, one who initiated a trend followed by every competent practitioner that came after him and was styled upon attaining distinction a follower of 'al-Ta'ī; and detractors who censured him severely. Literature and literary criticism profited from the controversy. Literature, in particular, was strongly invigorated by it. The result was an abundance of commentaries on 'Abū Tammām which contain, the investigator claims, valid judgments that tell how the Arabs set about the explication of texts, and that point

the way to likely development of their methods which anticipate the methods of modern stylistics.

As to commentaries on poetry, they passed, in the writer's estimation, through three stages. The first is that of the oral transmission of poetry. It was marked by occasional and feeble commentaries. The second stage concentrated, at its inception, on the compilation of poetry and on having it written down, with al-Souli as a representative figure, and then concentrated on the grounding of poetry in critical process wherein explication had an existence of its own. The third stage brought explication to full maturity with 'al-Marzūqī, 'al-Ma'arī and 'al-Tabrīzī as its chief exponents. All these explicators were concerned with the lexical elucidation of verses, treating each line of verse as one semantic unit independent of the other verses in the poem. The elucidation of verses merged from the start with some sort of criticism wanting in objectivity in the practice of 'al-Souli and achieving a measure of objectivity in the practice of 'al-Amīdī. As to the critical pronouncements of 'al-Ma'arī and Tabrīzī, they came close to being sound judgments.

Whilst all explications adopted a unified attitude towards language codifying it into a stately elevated language or a vulgar, mean, debased one, 'Abū 'al-'Alā' 'al-Ma'arī was careful to trace the semantic development of the word "explicate". 'Al-Ma'arī and 'al-Tabrīzī called attention to a characteristic feature of 'Abū Tammām's poetry - its deviation from the norm. This credited 'Abū Tammām with being a creator whose new turns of phrase had had no precedent in Arabic poetry. They likewise called attention to his peculiar use of some words in senses unwarranted by common usage. A gloss on some historical event was occasionally called for by their concern to elucidate the text. Abu Tammām's borrowings were highlighted. A further development in explication occurred when 'al-Marzuqi started to use syntax and rhetoric to elucidate meanings. In the final stage of oral transmission the one verse acquired more than one form (this was due to al-rawi's role in transmitting poetry orally), and the authenticity of the verse had to be established. 'Al-Ma'arī had to compare one verse form with another to satisfy his urge for certainty. Certainty eluding him, he had to propose an alternative verse form. Concern with meanings for the elucidation of a verse form led to what the investigator calls «semantic criticism». Thus 'Abū Tammām's achievement had to be assessed with reference to his borrowings from his predecessors. His originality had to be established on the strength of whether his borrowings had already entered into the common property of all poets or had still to be regarded as the private property of his predecessors.

religious thought which reflected the opposition between the ruler and his faction on the one hand and the subjects on the other and as a corollary the opposition between two social and intellectual attitudes. At its inception the Abbasid Caliphate leaned towards the «followers of reason», and in later times veered towards «the traditionists».

'Ibn 'al-Mu'tazz's writings are closely related to the climate of opinion generated by the traditionists who were represented by the grammarians on the one hand and the followers of 'al-Hadīth on the other. He was devoted to the traditionists, his mentors, and likewise had to show deference to their frame of mind—deference dictated by his social and political position, and reinforced by his class consciousness. All this was articulated in his creative and intellectual practices which intersected with the thought of the Hanbalis at the two points of predestination and traditionism.

'Ibn 'al-Mu'tazz's vision was intended to provide a rationale for a fixed social order based on predestination and traditionism and likewise a rationale for a fixed literary order based on a natural tendency to creativity and the doctrine of classicism, thereby firmly establishing the parallelism between the two orders. This is made manifest in his work *Tabaqāt 'al-Sā'irā* (The Classes of the Poets) which had been utilized by the 'Abbasids as a tool of ideological publicity. In it homage is paid to the outstanding poets who had praised members of his 'Abbasid household, to the exclusion of all poetry to the contrary, and warm appreciation of the Abbasid Clients like Sadīf, 'Abu Dolāma and Miansūr 'al-Namīri is unmistakably articulated.

His work *Fuṣūl 'al-Tamathūl* (Discourses on Similitude) opens on a striking note of contempt for the ethics of the common people and proceeds to divide learning into classes, the lowest of which relates to the common people and the highest to kings, establishing ~~ex~~ relative principles of novel writing on the one hand, and the appreciation of literature on the other, and thereby transforming the aesthetic value into class value in many cases. To the investigator, this class consciousness is concerned to provide a rationale for the comfort and luxury enjoyed by his class, which thing contradicts traditionalism in faith and denies predestination in ethics. But this pampered scholar is not short of theological casuistry whereby he can offer a plausible distinction between ~~un~~ acceptable behaviour and heresy.

The investigator points out that 'Ibn 'al-Mu'tazz's work *Tabaqāt 'al-Sā'irā* (The Classes of Poets) serves a definite political goal bearing on the conflict between the 'Abbasids and their political opponents. It juxtaposes,

however, a literary goal with the intended political one. From the literary perspective it is a work about the modern classes of poets whose new methods and new techniques had evoked critical responses of a contradictory nature.

If we seek to identify the political purport of the work, we will find it embodied in the term «moderns» and the term «classes». The poets most highly spoken of in the *Classes of Poets* are the ancient poets to whom poetic utterance came naturally, spontaneously. They stand in contrast to poets who rely on artifice, i.e. «the moderns». Any novelty, however attractive it may be is to be rejected as a sign of affectation, an irrelevancy.

With Mohammed Mustapha Haddāra, we are admitted to the domain of plagiarism or literary thefts, which is one of the outstanding features of our critical heritage. To the writer, its importance lies less in its being one of the critical issues that had exercised the Arab mind than in its being one of the standards that determine the extent of the poet's or the prose writer's originality as well as the degree of his indebtedness to those who had preceded him. Though the word theft is the carrier of many meanings in the literary realm, to the older critics it meant all varieties of imitation, borrowings, citations, alterations and such like things. If we recall that the issue of literary thefts had coincided with the appearance of the rawi (the rhapsode) on the scene of pre-Islamic poetry, we have equally to recall that it had been present in classical antiquity. Probably it was more common in those remote epochs, because in the absence of copyright thefts were not punished. The writer does not make a secret of the division of the ancient Arab critics over the definition of thefts and of the divergence of their judgments. But the writer is not at one with some modern critics who argue that the critical study of thefts did not emerge until the coming of Adu Tammām, that criticism when it dealt with thefts was not impartial. However, the investigator, in examining the issue from the second to the fifth century of the Islamic era, does not find the scene extremely bright or extremely gloomy. There were illuminating critical observations as well as dark spots.

The investigator pauses at 'Ibn Ṭabāṭaba who is regarded as one of the most influential theorists of literary theft. His contribution termed by modern investigators «poetic context» was embodied in his work *Ṭahqīb 'al-Ṭab* (The Cultivation of Temper), now lost. While 'Ibn Ṭabāṭaba is concerned with «the poetic context», 'al-Amīdī is concerned with «the cultural context» that is to say, the circumstances surrounding environment, society, the natural world and language generally. The investigator does not overlook the controversy aroused by 'al-Mutanabbī's poetry. He takes to

criticism, drew sustenance from Aristotle's mimetic theory. The writer analyses Hazem's definition of poetry and points out that he focuses on a set of critical terms, the most important of which are «imitation», «poetical conception», «image - making» and «imagination», and she therefore recognizes that art presents four facets of vision: (a) the world as it impinges on the understanding of the artist (b) the artist as a perceiving agent (c) the work of art (d) the recipient of the work of art. To Hazem, imitation embraces all that comes within the poet's experience and his perception of things external, and falls into four divisions: imitation for embellishment, imitation for burlesque, parody and satire, imitation for verisimilitude and total imitation. To her, imitation is intended either to make something attractive, so that it finds favour with the recipient and sways his impulse for action or to make something repulsive so that the recipient turns away from it in disgust.

The writer pauses at the term «imagination» which is to Hazem the inventive power. That is because it is in charge of three faculties: (a) the faculty of memory (b) the faculty of judgment (c) the faculty of making. The faculties in question are held responsible for a clear, systematic and organized memory, for the poet's capacity for verse-making, for evolving style, and for accomplishing ends. In retailing the purposes and methods of poetry, Hāzēm emphasizes the utmost importance of poetry and the poets.

So much for poetry. We now turn to some significant critical phenonema that bear on literary expression of a different calibre. Ignatius Kratchowsky, the Russian orientalist, is concerned with a critical study of the art of the Arabic *Badi'* (rhetorical tropes) in the ninth century A.D. His study is brought to our notice in an Arabic translation by Makārem 'al-Ghamrī. Kratchowsky aims at outlining the origins of 'al-Badi' and stresses its prominence as a characteristic feature of Arabic literature in the early beginnings of the ninth century.

The writer maintains that three systems of al-Badi' were known to world literature: (a) the Greek (b) the Indian and (c) the Arabic. Next she raises the question «Is there any likely impact of the Greek 'al-Badi' on the origins and growth of the Arabic 'al-Badi', any trace of Aristotle's thought in the Arabic works of 'al-Badi'?" The writer disclaims any Greek influence, for the Arabic works of 'al-Badi' were born under an entirely different clime, nurtured by Arab linguists who exclusively relied upon their native heritage. The writer even goes so far as to disclaim any Aristotelian influence on the development of the critical studies of Arabic poetry.

She argues that the conventions of 'al-Badi' in Arabic literature have deep roots in native soil, especially in the

well-known work 'Al-Badi' by 'Ibn al-Mu'tazz who is reckoned a pioneer in the field. Ibn 'al-Mu'tazz demonstrates in his well-known work that 'al-Badi' is not an innovation of modern times, that the elements of this style have affinities in the Koran and the Tradition, and that the dispute resolves itself into the fact that this style did not figure so prominently in the past. Though 'Ibn 'al-Mu'tazz is connected, in the investigator's estimation, with 'al-Jāhiz, an encyclopedic scholar and a natural philosopher who had dealt with some critical issues, 'al-Jāhiz's point of view is at variance with that of the author of 'al-Badi'. In fact, the distance between them is so great as to persuade us initially to claim that al-Jāhiz could never be credited with having being a direct predecessor of 'Ibn 'al-Mu'tazz. The whole mental set-up of 'al-Jāhiz denies the possibility of any such a systematic analysis of poetic style as was undertaken by 'Ibn 'al-Mu'tazz who is reckoned the first of Arab critics in that regard. Therefore it cannot be assumed that his method derives from 'al-Jāhiz or that it is in any way indebted to him.

The third exponent in this study of the Arabic 'al-Badi' is Qudamah 'Ibn Ja'far whose work *Naqd 'al-Shi'r* (The Critique of Poetry) is, in Kratchowsky's opinion, superior to that of Ibn al-Mu'tazz himself in respect of its wealth of material and its thorough plan. The investigator adds that the book's impact strikes sometimes a strange note, which may be accounted for by the writer's pre-occupation with philosophy and logic and his close relationships with the translators of the Greek heritage.

The investigator brings her study to a close with the assertion that the poet prince takes precedence over the delightful encyclopedic 'al-Jāhiz and the sophisticated Qudamah, the disciple of the Greeks. She also raises this question: "Wouldn't the course of the Arabic 'al-Badi' have run differently if 'al-Jāhiz's philosophical thoughts had impregnated 'Ibn 'al-Mu'tazz's aesthetics and Qudamah logical method?"

'Ibn 'al-Mu'tazz is again the subject of Gāber 'Asfour's essay *A Modern Reading into An Older Critic*. In it he argues that the conflict between the ancients and the moderns in the third century of the Islamic era, was the driving force behind the poet-critic, the Caliph 'Abdullah 'Ibn 'al-Mu'tazz. He points out that the label «ancients» stands for the «traditionists», the «classicists»; the label «moderns» for the «innovators», «the followers of reason». The opposition between the «ancients» and the «moderns» is an opposition between religious conservatism and literary inventiveness, an opposition that has deep roots in a historical conflict. The dichotomy between the two schools of literary expression was mirrored in the dichotomy between two schools of

semantic structure in one verse. The language of poetry is tied to this domineering rhythmical structure. As for the poetic act, it is regarded as a transformational one that alters the nature of language itself, and phrases it afresh, so that it answers to the requirements of the language and rhythm patterns. The creative act assumes, under the circumstances, the status of an equation to the authority imposed and transcends it as well at one and the same time. A number of critics, especially those influenced by philosophical explanations, were anxious to bring into prominence the dialectical relationship between the nature of poetry and its function, and emphasized the importance of the terms «image-making» and «imitation». They provided substantial contribution to poetic theory that shows that the Moslem philosophers, poring over Aristotle, had scaled unprecedented heights of theorizing. This is especially true of Hāzem 'al-Qartājannī and 'al-Sijilmāsī in his work 'Al-Manza' 'al-Badī' (The Exquisite Tendency).

'Al-Sijilmāsī had discovered that what poetry communicates is how poetry communicates - a discovery which issued in pulling down the barrier between function and method. If choice - in the sense of altering language conventions - requires the departure of language from normal discourse, this means that the provision of denotation pursues the path of choice, transformation and the representation of one object by another in the hunt for strict similitude and subtle relationship. The creative act, as it alters the method of expression through the introduction of alterations in the language structure, must necessarily change our outlook on the cosmos and depart from the established coherent pattern of things that is in harmony with the prevailing order.

The concept of poetry did not confine itself to a free manipulation of language structure alone. The investigator brings to focus the observations of 'al-Qādī 'al-Jurjānī, 'al-Jāhiz, 'Ibn Wahb and others that provide that poetry be separate from religion, that it departs from the laws of the mind. Such observations rest upon the particularity of poetry. That rhetoric had been concerned to explain the creative phenomenon and reduce it to general laws does not mean that adherence to the generative formula of these laws is confined to the poetic act alone, to the exclusion of prose. Adherence to the same laws is bound to evoke a response in the hearer irrespective of the distinctive features of poetry. That is because they are universal laws. They equally apply to poetry and prose, and concentrate on literary expression as opposed to ordinary discourse.

Poetic structure, according to the tenets of old criticism and rhetoric is generated by discourse under a special guise. Poetry is a manner of writing and a

potentiality of discourse organization. Poetic structure is thus a specific genre. Poetry and prose thus derive from it. Therefore the provision of meaning or some sort of meaning that produces in the hearer a poetic effect is not peculiar to one particular manner of writing. A good deal of what is termed poetry is verse stripped of poetry; and a good deal of prose is poetry though wanting in measure and rhyme. The investigator concludes his argument with a discussion of the movements of innovation in modern Arabic poetry and advances the view that the critical writings that take more interest in poetic structure than in poetry have come into being to provide an alternative to the old critical theory, the death of which they announce most emphatically, and to initiate a new critical movement that focuses its transformational operations on measures and rhyme. The writer calls in question the old rhetoric and the old theory of meaning, and tries to determine the extent of their responsibility for the retreat of poetry.

Hāzem 'al-Qartājannī's study of the nature of poetry is the subject of Nawal 'il-Ibrahimi's critical essay. She brings into prominence his important place in the scheme of the critical heritage, and emphasizes that his work *Minhāj 'al-'Udabā' wa Sirāg 'al-Bolaghā'* (The Method of the Masters of Language and the Lamp of the Men of Letters) is the most articulate attempt in the whole critical tradition to provide a poetic theory and to trace Arabic poetry to its original sources. The place she assigns to his work is only comparable to that of 'Ibn Khaldūn's *al-Muqadimma* (Prolegomena) to the social sciences. That is because Hāzem and 'Ibn Khaldūn were alike in having lived in the seventh century of the Islamic era, which was a century of decline, and in having earned well-deserved renown. The *Muqadimma* is to the social sciences as *The Method* is to the long career of poetry criticism in the Arabic literary criticism. Hāzem's theorizing on poetry has its basis in the cognitive theory of imitation, especially in its Aristotelian interpretation as well as in the Moslem philosophers' understanding of it. It was natural enough that the theory of imitation should prevail in those times and that is for two reasons: (a) the overlapping of spheres of human knowledge, the immaturity of so many of these, and consequently the absence of independent areas of specialization and independent procedures; (b) the Medieval philosophers' concern with the vexed question of human conduct and the nature of values.

The writer is of opinion that though the notion of imitation is old history, it was fully developed into a theory by Aristotle. This made it possible for Moslem philosophers to make creative use of it. The Arab heritage of poetry criticism, most of which is applied

possible for him to analyse the term «sign» in its relationship to ordinary and artistic usages. His next job is to trace it in the works of critics, theorists and linguists.

The term «sign» is defined by 'Abū Hilāl 'al-'Askarī on the basis of harmony or discord with denotation, the evidence, the trace, the token and orthography. A modern thinker, Zakī Naguīb Mahmoud defines it as a term that stands in contrast with «symbol». The «symbol» does not merely denote. There is something more to it than that. There is connotation that operates by creating an emotional charge of a deliberate kind. Thus the symbolic process acts as a transformational agency converting what is not by itself concrete into something concrete. Feelings, which are psychological states, are converted into words spoken and written.

The investigator next moves on to a study of the bearing of the concept of «sign» on the process of «rhetoric» as expounded by 'al-Jāhiz who used the term «rhetoric» as a preamble to his talk about the means of cognition enlisted by man to achieve his ends, whether apparent or concealed. To him «rhetoric» is a term inclusive of all that unveils meaning and reveals conscience: «Whatever you use to realise comprehension and elucidate meaning, that is «rhetoric». 'Al-Jāhiz enlarges the scope of denotation so as to include words and otherwise, such as gesture, script, context of situation which is the state of being audible without utterance and making gestures without use of the hand in the manner of heavens and earth denoting the creator.

The scope of sign narrows down when it comes to bear on language, since there is for every notion of the understanding a given word that indicates it. This is 'al-Farabi's definition of «category». The categories issue from what is spoken, whether it is denotative or not. As for the more definite meaning, it must be related to denotation, be it noun or word or article. Thus the sign has two aspects: one is hidden and the other plainly concrete. Their relationship is based on correspondence. It is not a natural relationship that renders their association inevitable. Theirs is but a conventional association potentially incapable of being, or potentially capable of assuming a different guise.

The investigator then turns to 'Ibn Jinnī's notion of «convention» the existence of which is necessary for the revelation of the identity of things. This stems from intention and consciousness of what is agreed upon. The investigator points out that the dominant view of «convention» among the ancients had a dual aspect. There was the conception formed by the understanding, and there was also the concrete external world apprehended by the mind. All knowledge for them represented the

objects of the external world as apprehended in some manner by the reasoning faculty.

On the other hand, the investigator sees that the position taken up by 'Abd 'al-Qāher 'al-Jurjānī does not resolve itself into a partial process solely concerned with the meanings of a single word. His theory of verse and semantics prescribes that one must not halt at the meanings of a single word, but go beyond so that the elements of composition may constitute a coherent semantic whole. The writer next investigates the relationship between the word - the sign, that is - and the meaning as explained by 'al-Rāzī, 'al-Sakkākī and 'Ibn Jinnī and concludes that they all had exerted strenuous efforts, that they had persisted in their untiring endeavours to unveil the words-meaning relationship. But for all that, their labour remained restricted and partial, missing the integrated structure of language as a firmly sustained pattern.

Transition from the contemporary understanding of the sign in the tradition to an inquiry into poetry and its salient qualities as exemplified in the tradition is effected by Hammadi Samud. Initially he sees that the modern Arabic critical discourse is marked by such rancour and torn by such irreconcilably warring ideological and literary divisions that all parties concerned are involved in virtual estrangement. Yet this same critical discourse betrays ambiguity of concepts, their interrelatedness, and sometimes their confusion, and thus it is not qualified to meet the requirements of an illuminating inquiry. In his study, the writer distinguishes between two concepts of poetry:

(a) poetry as a mode of writing, and (b) poetry as a quality of discourse. The two concepts are an extension of the existing duality of poetry and poetic structure in modern studies, in the sense that poetry is a particular mode of writing and poetic structure the embodiment of the universal rules of composition.

The founding of the new writing requires, in the investigator's view, a true understanding of the ancients' concept of poetry. The concept, as the old texts make clear, is based on the fact that verse was used to describe the sum total of the language achievements and was entered under what the ancients had called «The Structure of Statement». This was especially true of 'Ibn Wahb 'al-Kātib, 'Ibn Tabātaba 'al-'Alawī and 'Ibn Rashīq who affirmed, among others, that regularity in measure and rhyme is reckoned a peculiarity of the external structure of poetry. They recognized, however, that this peculiarity is not a final criterion. It functions as a fetter, whereas the poet displays his dexterity in his superiority over the fetter imposed and in the fusion of the vocal and the

Koran, which can only materialize by effecting a dichotomy between words and meaning, language and thought, must inevitably lead to some sort of language «convention» prevalent at the time it was revealed. This means that interpretation which presents the intellectual aspect of the literary and cognitive field would be fettered by the language «convention» as it was in existence at a specific time. This makes it evident that language had to be adopted as an authoritative frame of reference restricting thought. Since the problems of al-Kalam are of a metaphysical nature, the language that delivers the final verdict on these problem would appear to be of kindred value. The conclusion would be the dominance of language over thought, words over meaning, the method of discourse over reason - the same conclusion arrived at by the theologians.

This conclusion was doubly endorsed in the field of rhetoric. Studies in rhetoric were concerned, on the one hand, with the problems of al-Kalam school, and with those of the theologians on the other. Opinion on any question of rhetoric came to be fettered by what would issue from it on the level of al-Kalam and theology at one and the same time. It was directly made subject to the requirements of the two disciplines. The rhetoricians were yoked to the old language «convention» and considered it a frame of reference of supreme authority. The rhetorical standard was firmly fixed. It prescribed adherence to the method of the predecessors in form and content. When the content exhausted the possibilities of repetition and chewing the cud, the authority came to be vested in form - in words and verbal decorations, that is.

An important conclusion is reached by our Arab thinker from the Maghreb. The literary mind formed within the context of the words-meaning problem must have its genesis in words. It would address itself primarily to the method of discourse, not of reason. This being so, discord between words would be avoided, but discord between ideas would not be heeded. Above all, interest in the method of discourse would lead to the suspension of mind control. As a result the meaning communicated would flow unquestioned, unchecked into the consciousness of the speaker and hearer alike, and would be acceptable to both.

From al-Jābirī was pass on to Yūssuf Bakkār who is concerned with the place of the «poetic context» in the Arabic tradition of literary criticism. This causes him to reflect on the literary situation obtaining to-day and to lament its shortcomings. So many of our critics, he observes, do not measure up to what is expected of them. Creative writing, he argues, comes from the fusion of the culture of the poet, his experiences and his agony at the moment of creation. But some critics separate the two

aspects of creativity. They fall prey to the common fallacy that literary creation is but the product of the sheer force of inspiration, that a poet need not be well-read or well-trained in the exercise of his mental faculties.

Pursuing this thread of argument, he points out that this attitude was exemplified by a number of Greek poets and critics, and some Arabs who walked in their footsteps, exalting talent alone, and paying no regard to the psychological basis of artistic creativity, termed «the acquired factors». The writer notes that the true equation is evidenced in the fact that culture does not create talent, and that its absence kills talent or chokes it. He calls our attention to Taha Hussein's strictures on modern Arab poets. They were guilty of self-complacency and mental laziness. That is why their poetry was so stilted. They had turned away from reading, study, research and contemplation, relying upon their conviction that «they are possessed of imagination», no more; but the fact is that «it is not true at all that poetry is pure imagination».

The writer, then, turns to his original topic. The briefest definition of the «poetic context» is that it is the closest familiarity with the poet's predecessors, the acquisition of an adequate and varied culture and the pursuit of extensive reading. Our older critics recognized from the time criticism emerged as a discipline, represented in its initial stages by Bishr Ibn al-Mo'tamer and al-Asma'i, the two-fold process and made it part of their physical system. A great many of them focused on natural tendency and talent, and emphasized the vital role of the machinery or tools on the one hand, and «the acquired factors» or the «context» on the other. The writer divides the tools into three groups: (a) «the cognitive group», (b) «the artistic group», (c) «the exclusive group». «The cognitive group» embraces the subjects of religion, the events connected with the life of the Prophet and the Holy Traditions, the chronicles of the Arabs, their genealogies, their merits and demerits. «The artistic group» consists in committing the Holy Koran and the Holy Traditions to memory, in familiarity with the literary heritage of the predecessors and in learning portions of it by heart, in a fine command of the language, a knowledge of syntax, morphology and the branches of rhetoric, and in initiation into the Arabs' views about the fundamentals of poetry. «The exclusive group» embraces prosody, rhyme and what relates to «correctness» in language, which generally speaking is its evaluative aspect.

So much for the «poetic context». Our next topic takes up the concept of «sign» in the critical tradition. Mohamed Abd al-Mutaleb begins his investigation by referring us to the science of lexicons which makes it

also derived impetus from the emergence of certain literary and intellectual tendencies. The writer is of opinion that literary criticism was not far from being affected by the religious current in the Umayyad period; this, though, did not bar out the presence of a trend that evaluated poetry on a purely artistic basis, far removed from ethics and values rooted in the religious current. The writer attributes the presence of that trend in literary criticism to the cultured Arab's gleanings from the tradition and his encyclopedic knowledge. A ferment of critical activity was in evidence. Critical energies went into the study of the poetry of Omar Ibn Abi Rabi'a. They were buttressed by the aesthetics of the age, inherited poetic patterns and a new perspective on poetry that gave prime attention to the text and focused on it. Similarly literary comparisons came into being and their role in directing criticism and imposing some measure of rigour and objectivity was brought into prominence. There was also the controversial issue of «the ancients» and «the moderns» which provoked protracted discussions, discussions that dealt, among other things, with the problems of al-Badi' (rhetorical tropes) and literary thefts. The writer brings his critical itinerary to a close with Abd al-Qaher al-Jurjani and his theory of verse, and then raises the question: «To what extent can this criticism be considered as original and independent?». The writer has succeeded in grasping the truth about some interconnected links that are of vital importance in illuminating the evolution of Arabic literary criticism. Still there are some missing links from the chain; and on these we depend for fathoming out the mystery of our Arabic literary criticism. The writer ends by springing a surprise on us. The older critics must have drawn on one common source hitherto unknown.

From the Maghreb comes the Arab thinker Mohammed Abed al-Jabiri who investigates the mystery of the missing links in his interesting study of the relationship of words and meaning in the Arab arts of literary expression. He focuses on two topics of fundamental importance: the logic of language and the semantic problem and next the method of discourse and the method of reason. To him the chief cognitive problem in the Arabic practice of the art of rhetoric lies in the nature of words and meaning. The problem makes itself manifest on all fronts: first in parsing - the provision of signs determining meaning in syntax, that is; secondly in morphological variation as well as in the logical content bound up with it, which is the substance of morphology; thirdly in semantics with its indissoluble links with theology; fourthly in the issue of the unambiguous Koranic verse admitting of one meaning and the ambiguous Koranic verse admitting of more than one meaning, of the limits of interpretation, of the in-

imitability of the Koran and all related subject-matter such as the assumptions about the origins of language in the discipline of al-Kalām; fifthly, the mystery of rhetoric and whether it resides in words or in verse; and finally in the relationship between discourse and the method of reason which is the substance of the art of rhetoric.

In an exhaustive study of these issues as set forth by pre-eminent Arab scholars like Sibawayhi, Ibn Saïd al-Serati, Abu Hashem al-Jabāi, Abu Hayyan al-Tawhidi and al-Sakkaki, the writer concentrates on the mechanism of the literary mind and its mode of activity, which is his main concern. This outlook upon words and meaning as independent entities issued in a dichotomy between words and thought which in turn led to a weakening of interest in the process of thinking itself. Though rhetoricians took up varying positions concerning this problem, they relied in their study of the text on words in the first place, and on meaning next. As for syntactical investigation, it was converted into a primarily logical investigation which caused grammarians to pursue the words-meaning issue at the vertical and the horizontal level. This led necessarily to a departure from the domain of syntax and to the proposition of theses much more closely allied to logic than to language. Rules of syntax came to be recognized as rules for thinking, and language ceased to function as a mere medium for thinking and a mirror of it. Instead it hardened into a set of word patterns.

In regard to theology, it followed from the primacy of words over meaning that the theologians, in legislating for the individual and the community alike, initially started from words as a denotation of meaning, from the language «convention» on the factual and the figurative level, that is. They overlooked, or all but overlooked, the intents of jurisprudence. They indefatigably worked to tip the balance in favour of language. Thus far from building up jurisprudence upon universal laws drawn from particular jurisprudential rulings and adopting a sensible procedure that aims at the public good and that develops with the progress of time, they made legislation hinge upon the fetters of the words-meaning relationship, which is but a limited relationship, however vast the Arabic vocabulary may be. This imposed severe restrictions on jurisprudence, with the result that the door was inevitably closed against any attempt to let in fresh air.

In the field of 'al-Kalām, surrender to the lure of the words-meaning labyrinth led to the choking of reason and playing down its role, even though al-Kalām adopts reason, as al-Mutazilites argue, as one of its fundamental principles. To urge the eternity of the meanings of the

THIS ISSUE

ABSTRACT



Fund, having expatiated on the aspects of ideological modernity in its two previous issues, now resumes its exploration of the characteristic features of our critical addition. In so doing, it does not merely give a well-balanced presentation of areas of literary criticism, but pursues its favourite quest for the roots of the literary criticism of the Arabs, enlisting the discipline of dialectics in the process. Thus it does not pause at the frontiers of induction; does not content itself with the chronicling of phenomena. Its prevailing tendency is concerned with the discovery of the influential factors that shape thought, refine its constituents and form its patterns. Its actuating motive stems from the firm conviction that any systematic contribution to critical theory places in the hands of the researcher a new tool for the revision of his heritage, for making the best use of its treasures and for generating energies therefrom.

The initial stage in our journey is undertaken by Ahmad Taher Hassanein whose investigation dwells on the tributaries of the literary criticism of the Arabs. His main concern is with sources and analysis. He begins his discourse by calling our attention to the synthetic quality of our critical heritage, which is made the bearer of such a jumble of overlapping views that it is extremely difficult for the investigator to find a hard and fast line of

demarcation between one critic and another. On this basis the writer rejects the term «approach», because «approach», he argues, is more particularised, more distinctive. He would rather use the term «viewpoints» which would make it possible for him to distinguish a number of levels that had previously formed the basis of evaluating Arabic poetry. There is the level of lexical competence, which stands for what may potentially be called the theory of language perfection; there is the level of rhetoric, which calls into being the theory of rhetorical beauty. Then there is a string of logical, religious and moral reflections which, he maintains, would complete the critical structure.

The writer embarks next on an attempt to explore the tributaries that have sustained his viewpoints. His aim is to define the relationship between the literary criticism of the Arabs and other human disciplines. In spite of the difficulty of determining the early beginnings of this criticism, the writer succeeds in providing some clues that show the presence of literary criticism in the pre-Islamic era, and that further prove that it was ancillary to poetical composition. The tributaries of this pre-Islamic criticism took their rise in the values of the social milieu, its language foundation and its public taste.

Development came in the wake of the Islamic creed. It



الهيئة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHAITH

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART 1

○ Vol. VI ○ No. 1 ○ October — November — December 1985

عزیزتی الزوج .. عزیزتی الزوجة

الحقائق العلمية الثابتة هو أنه كلما تعدد الإنجاب كلما زاد معدل الوفيات ولذلك فإن الإنجاب على فترات متباعدة يؤدي إلى:

- الحفاظ على صحة الأم والجنين.
- القدرة على إعطاء الأطفال حقهم الطبيعي في العناية والرعاية.

هل تعلمين... عزیزتی الزوجية

أنه كلما زاد الإنجاب كلما زاد:

- معدل وفاة الجنين والمواليد المولودين - كلما زاد تعرض الأم لخطر الموت.
- معدل وفاة الجنين قبل الولادة أو بعدها بقليل.
- معدل وفاة الأطفال الرضع - زيادة أمراض الطفولة.

عزیزتی الزوجية

إن الإنجاب ضرورة حيوية ومدخل من مدخل السعادة للاستقرار، ولكن هل تعلمين أن الإنجاب إذا حدث بعد الخامسة والثلاثين يؤدي إلى:

- الولادة المتعسرة - تمزق الرحم وهموه
- زيادة معدل وفيات الأمهات والأطفال
- زيادة احتمال وجود العيوب الخلقية.

محتاج

مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE PART I

○ Vol. VI ○ No. 1 ○ October — November — December 1985

